Geografias do drama humano

leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo

Gracielle Marques

Geografias do drama humano

GRACIELLE MARQUES

GEOGRAFIAS DO DRAMA HUMANO

LEITURAS DO ESPAÇO EM *SÃO BERNARDO*, DE GRACILIANO RAMOS, E *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO

CULTURA ACADÊMICA
Editora

Cultura Acadêmica
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M317g

Marques, Gracielle
Geografias do drama humano: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo / Gracielle Marques. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-131-7

1. Rulfo, Juan, 1918-1986. Pedro Páramo. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. São Bernardo. 3. Espaço na literatura. 4. Literatura mexicana – História e crítica. 5. Literatura brasileira – História e crítica. 6. Literatura comparada – Brasileira e mexicana. 7. Literatura comparada – Mexicana e brasileira. I. Título

11-0141. CDD: 809
CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

A meus pais, Antonio Paulo e Ezildinha, pelo apoio, amor e compreensão.

A Frank, porque com amor e carinho me ajudou a chegar até aqui.

Agradecimentos

A todos que depositaram sua confiança em minha paixão pela literatura e me incentivaram, com seu afeto e sugestões, a superar-me para a escritura deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador, Antonio Roberto Esteves, e a Heloisa Costa Milton, que, como excelentes professores e orientadores, me ajudaram a encontrar caminhos a seguir.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

A Deus pela força nos momentos de aflição.

Sumário

Introdução

A presente obra tece uma análise comparativa focalizando as construções espaciais nas obras *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. A leitura da espacialidade instalada dentro da narrativa busca contemplar os macro e microespaços avaliando os cenários e a natureza, suas relações com o todo narrativo e suas transformações e ressignificações. Assim, tentamos demonstrar como se dá o processo de construção do espaço que permeia tais obras, procurando explicitar as analogias e os contrastes entre elas, a partir da percepção de que ambas projetam, no processo de construção do espaço, lugares que revelam conflitos sociais, psicológicos e existenciais do homem em confronto com sua origem e seu destino. Tal leitura está inserida no âmbito dos estudos comparados entre a Literatura Hispano-americana e a Literatura Brasileira.

Observam-se, nas obras estudadas, geografias literárias que criam mapas psicológicos, existenciais e sociológicos de povos e indivíduos que são signos complexos, expressivos e enriquecedores, que deslocam nossa percepção das coisas. Como a narrativa é um todo constituído por partes interli-

gadas entre si e com o próprio todo, a importância do espaço nesse organismo advém dessa existência inextrincável que permite à categoria espaço se fundir na totalidade. Como nos adverte Osman Lins (1976, p.69), isolar essa categoria apresenta dificuldades se percebemos que mesmo a personagem é espaço e que também o tempo das recordações e as projeções de um futuro feliz encontram sua simetria no que se designaria como espaço psicológico.

As obras de Juan Rulfo e de Graciliano Ramos nos permitem a leitura comparativa, pois a estrutura espacial, que focalizamos para a análise, é fundamental em ambas. O espaço condiciona uma realidade que é nacional e também universal. Para Claudio Guillén (1985, p.37, tradução nossa), "o estudo das literaturas é uma segunda tentativa, uma metatentativa, para reunir, descobrir ou confrontar as criações produzidas nos lugares e momentos mais diferentes e dispersos: o singular e o diferente". Os estudos da Literatura Comparada permitem, na concepção de Guillén, ao comparativista encontrar temas, estruturas e demais procedimentos narrativos de comprovada dimensão supranacional, ou seja, que tenha necessariamente uma dimensão humana que abarque uma realidade profunda e vasta e, assim, estabelecer o diálogo entre as estruturas recorrentes de maneira que enriqueça progressivamente a percepção que temos de seus elementos constitutivos.

O estudo dos conjuntos supranacionais dos quais se ocupa a Literatura Comparada leva Guillén a considerar tais conjuntos como estruturas diacrônicas que persistem ao longo de vários períodos históricos, estabelecendo relações que combinam a mudança com a continuidade, as diferenças com as semelhanças e o particular com o universal. Na prática, procuramos investigar, explicar e ordenar essas estruturas nas situações empíricas que nos interessam ressaltar e relacionar.

A escolha do espaço como abordagem do texto ficcional teve, como toda escolha, suas perdas, uma vez que as obras oferecem alternativas sedutoras para a análise. No entanto, é importante destacar, com relação ao espaço enquanto categoria narrativa, como observou Antonio Dimas (1994, p.6), que este é um tema pouco recorrente dentro dos estudos sobre o romance. O interesse pelo espaço na narrativa, que vem crescendo de maneira bastante acentuada nos últimos trinta anos, também é notado por Ozíris Borges Filho (2007, p.12), em sua obra *Espaço e literatura*.

Na literatura, como sabemos, o espaço compõe uma das categorias narrativas que auxilia não apenas na estruturação da narrativa, mas também ultrapassa sua realidade objetiva, assumindo uma função primordial ao constituir um plano altamente significativo que plasma as relações dos homens com a natureza e com sua própria consciência. Mergulhados no tempo e no espaço, movem-se os homens recordando seu passado e projetando perspectivas futuras. Como elucida Osman Lins (1976, p.63), "sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos".

Em *São Bernardo*, vemos a fuga persistente a uma literatura de cunho realista social, uma vez que o enfoque está direcionado para a investigação das tensões psicológicas do homem e não apenas para a denúncia social. A observação do destino individual e coletivo está centrada na primeira pessoa, na personagem Paulo Honório, que divide sua história no tempo do enunciado e da enunciação, em um movimento de distanciamento e aproximação que aborda as relações sociais entre as personagens e sua inserção na paisagem concomitantemente à exploração dos fatores psicológicos que se entretecem e fazem tais relações. Nesta obra, cuja linguagem se destaca pela concisão e aprimoramento de um estilo áspero, limitado ao necessário, e cujos capítulos obedecem

ao fluxo da consciência, vemos com nitidez, por meio de vidas comuns, os mais profundos dramas da alma humana.

Graciliano Ramos, recusando o valor ornamental das descrições paisagísticas e de objetos, deixa de considerá-las apenas enquanto elemento dinamizador dos conflitos das personagens consigo mesmas, com a paisagem e com a realidade socioeconômica, já que em seus romances o mundo exterior comparece enquanto contraponto às tensões interiores trazendo para o plano subjetivo esse confronto. Como confirma Alfredo Bosi (1994, p.402), "a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil a que a personagem responderá como lutador em *São Bernardo*, retirante em *Vidas secas*, assassino e suicida em *Angústia*".

Já em *Pedro Páramo*, as construções breves, enxutas e estilizadas se tecem em uma estrutura de relato altamente complexa, que submerge o leitor em um labirinto existencial a partir dos referenciais da cidade de Comala, espaço de vivos-mortos, espaço-tumba no qual se processam as ações trazidas pela memória de Juan Preciado em busca de Pedro Páramo, sua origem paterna e pela evocação progressiva e lenta, por meio de diversos focos, de cenas e diálogos que envolvem a personagem que dá título à obra. Além disso, vale notar que a ação romanesca transcorre em um espaço que contém as marcas da Revolução Mexicana, em uma terra áspera, estéril e devastada por longos anos de guerra. Sobre os aspectos relativos à categoria espacial nesta obra, comenta Mario Muñoz (1985, p.385, tradução nossa):

> A importância fundamental deste romance reside, então, no salto qualitativo que teve lugar a partir de elementos regionais, que transcendem o seu próprio campo semântico ao ser revestido com novas funções e significados, para atender a outros objetivos que ultrapassam, de longe, o mero ato de enunciar uma determinada realidade.

Como observou o escritor e crítico uruguaio Mario Benedetti (2000, p.360-1), à medida que as personagens interiorizam a sociedade, isto é, são indivíduos, mas também sociedade, os conflitos entre elas e o meio passam a ser desenvolvidos em seu interior. Desse modo, o espaço passa a ser analisado em função dessa nova perspectiva. Cabe lembrar que nas últimas décadas novas formas espaciais foram desenvolvidas, sendo que uma delas tem o propósito de lançar raízes no território latino-americano ao criar uma geografia mítica como é o caso de Comala, um povoado fantasmagórico que aparece no presente como um inferno, onde todas as personagens expiam suas culpas, mas que foi no passado um paraíso.

Pode-se dizer que ambos os romances tanto reafirmam como superam as tendências de forte conotação social da literatura vigente na época, denominadas pela crítica de realismo socialista dos anos 1930 e 1940 e realismo engajado da primeira metade do século passado, uma vez que transcendem a esfera do regional e se configuram como uma nova maneira de narrar o mundo, captado e convocado por uma linguagem poética que prima por recursos de composição técnica e estrutural inovadores.

Os relatos de Graciliano e Rulfo, em que pese, grosso modo, as diferentes formas de caracterização da obra de ambos os escritores (o que costuma separá-los, seja pela diferença de linguagem, estrutura narrativa, seja pela falta de elementos simbólicos e míticos em *São Bernardo*), coincidem em alguns temas e inclusive em posições ideológicas (entre outros aspectos a serem estudados) que colaboram para a percepção de uma leitura mais ampla dos romances latino-americanos. Desta maneira, tratamos das similitudes e diferenças temáticas que contemplam a categoria espacial: as geografias ficcionalizadas pelas quais ambos os escritores apreciam o mundo de suas personagens cuja existência fica marcada por esses espaços ou mundos imaginários.

Assim, o que é visto como antagônico pode chegar a se complementar em uma análise que privilegie aspectos de semelhanças e diferenças.

No primeiro e segundo capítulos deste livro, procede-se a uma análise do espaço ao longo das narrativas em questão, ocupando-se de aspectos significativos para sua compreensão. As passagens focalizadas priorizam os espaços construídos dinamicamente na relação com as personagens e que constituem geografias que modificam suas trajetórias. A vivência e o destino das personagens podem ter seus sentidos ampliados a partir das experiências subjetivas suscitadas pelo mundo exterior e seus objetos, ou seja, pelos sentidos que experimentam associados a determinados espaços.

Já no terceiro capítulo, faz-se uma comparação entre as obras, baseada nas analogias e contrastes mais significantes das paisagens que refletem a solidão, a incomunicabilidade e o desamor presentes em seu universo poético. Para isso, destacamos algumas referências relativas à apropriação de certos bens e espaços como necessidade dos protagonistas de fixação na paisagem. O instinto de propriedade, por exemplo, valoriza a função de certas motivações interiores como as necessidades de ligação afetiva e comunicativa que são confundidas pela necessidade de apropriar-se da terra e do outro, isto é, colocá-los em função de seus interesses ou conveniências. Portanto, como o espaço acha-se relacionado de maneira muito íntima e direta com as personagens, as consequências da particularização do espaço pela violência convertem tempo-espaço em uma condição degradante e dramática que impossibilita o devir dos indivíduos. Isso pode ser constatado nos dois romances, apesar das mais de duas décadas que separam a publicação de ambos.

1
São Bernardo: caminho e desilusão

> *Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.*
>
> (Ramos, 1986, p.188)

Em *São Bernardo* (1934), Graciliano Ramos traça as configurações do espaço, a partir do meio agreste e rural, elevando-o a diferentes dimensões, condicionando o ser e sua trajetória nesse espaço. As diferentes conotações dos indivíduos e suas histórias trazem consigo a óptica investigativa da alma humana a partir dos movimentos do tempo em interação com o movimento do espaço. Nosso objetivo, nesta análise, é buscar as representações do espaço que conotam os dramas psicológicos e sociais das personagens em confronto com seus destinos.

A narrativa é guiada por um foco narrativo em primeira pessoa, o do fazendeiro Paulo Honório, que nos revela, a partir de sua visão, sua própria história contada na tentativa de compreender os fatos passados em sua vida, sua

vertiginosa ascensão social e sofrida derrota íntima. No momento em que narra sua história pessoal, a personagem tenta unir dois "eus" – o primeiro que participou dos fatos narrados e o que agora os analisa – para contar objetiva e cronologicamente os fatos do passado a fim de entender em que momento agiu mal.

Em primeiro plano, surge-nos a história do fazendeiro-escritor que em primeira pessoa nos diz: "Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho" (Ramos, 1986, p.7). Esse narrador afirma que sua primeira intenção era escrever um livro sobre sua vida por um moderno processo de divisão de tarefas; porém, é incapaz de dividir tarefas para a elaboração do seu livro, o que é sintomático na personalidade da personagem, considerando seu domínio sobre todas as coisas. Por isso, o fazendeiro arruinado que agora tenta escrever um livro sobre sua vida com a ajuda dos colegas tenta em vão tal empreitada. O método de elaboração do livro, pretendido em primeiro lugar, demonstra seu domínio sobre o trabalho alheio, sua necessidade de controle do produto final e a mesma exploração da mão de obra que impõe aos seus trabalhadores braçais. Tanto os trabalhadores do campo quanto os que lhe ajudariam a escrever seu livro perdem em parte seu valor quando Paulo Honório ignora a natureza humana dos que o servem em detrimento de seus projetos pessoais. No entanto, o trabalho com a matéria literária escapa a seus domínios, uma vez que a significação do romance não obedeceria à limitação de cercas de arame farpado. Assim, como ele se fez sozinho na vida, na reconstrução textual de sua vida o outro lhe parece desnecessário:

> A conversa era longa, mas cada um prestava atenção às próprias palavras, sem ligar importância ao que o outro dizia. Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a

> considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça. (idem , p.8)

A tarefa que poderia ser prazerosa na companhia dos amigos deixa de o ser pela sua incapacidade de dialogar, mas também pelo fato de esses amigos rejeitarem, ou não serem considerados aptos para a escritura. Sua última esperança, o periodista Gondim, também fracassa, o que lhe traz certo alívio, já que confessa no segundo capítulo que "há fatos que não revelaria, cara a cara, a ninguém" (idem, p.10). Porém, esse discurso reificador terá que ceder em certo momento quando ele percebe que a vida e seus acontecimentos agem e se modificam não apenas de acordo com suas vontades e seu domínio sobre ela e que necessita do outro que será o leitor. Por isso, seu relato é exposto ao julgamento do público leitor de maneira anônima e este é chamado a participar da tentativa de Paulo Honório de descobrir os sentidos de sua vida.

Suas experiências transmitidas pela mediação simbólica da literatura também são uma maneira de aproximar-se do mundo ao qual pertencia Madalena. Esse processo de ficcionalização de suas memórias vai criando, à medida que escreve, toda a ambiguidade de sua personalidade. Como comenta Benjamin Abdala Junior (2001, p.166), "ao se ler ou se ver depois de ter traçado seu autorretrato, descobre-se fazendo interface com um desconhecido, um duplo desdobrado em escritor e fazendeiro". É pelo autoconhecimento, em grande medida provocado por essa duplicação, que se cria sua densidade psicológica e existencial.

A humanidade, que vai pouco a pouco sendo restituída pela experiência da escrita, também projeta a imagem do homem brutalizado pela sua conduta competitiva e agressiva. Porém, o resultado do modelo de produção é inverso e todo o capital acumulado na propriedade é desalojado

de seu sentido primeiro. Na companhia de Gondim e de alguns empregados que ainda permanecem na fazenda, os primeiros espaços que situam a narrativa surgem como uma descrição factual e pontual baseada em uma percepção espacial recorrente na narrativa que é a da contemplação. Esses lugares são a manifestação concreta de uma construção paisagística que mescla o elemento natural com o cultural e que encarna vivamente as conquistas da personagem. Entretanto, no início do texto, no discurso, que oscila entre a ideologia do proprietário (escrita coletiva) e a do narrador-escritor (escrita artesanal), surgem as contradições e ambiguidades em sua personalidade que mudam sua percepção espacial.

Os dois primeiros capítulos ressaltam certa aflição de espírito refletida no perambular sem rumo da personagem que se encontra sentimentalmente sozinha pela casa agora sem vida, estabelecendo o núcleo conflitual da narrativa. É nesses dois capítulos iniciais que a personagem comenta suas dificuldades de escrever:

> Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. (Ramos, 1986, p.10)

A descrição das ações que envolvem o momento da escritura nos dá a localização da personagem no interior da casa, especificamente na sala onde passa a maior parte do tempo em que escreve sua história. Os lugares que simbolizam seu triunfo sobre a matéria e seu êxito, a serraria, a igreja, o açude, entre outros, dão lentamente espaço para o plano interior. O espaço comparece na medida em que expressa sua monotonia, sua incapacidade de concentração,

enfim, a falta de preparo para escrever explicada pelo fato de ter na vida como único objetivo apossar-se das terras de São Bernardo, de construir sua casa e desenvolver na região ambiciosas atividades agrícolas, além de uma igreja e uma escola. Suas ambições se limitavam a atividades lucrativas, e não intelectuais, tidas por ele como tolices. No entanto, assume ser o autor empírico, em que pese sua natureza de homem rústico e sem aptidões para redigir uma obra literária, nos avisando de tal fato. Em seu processo em direção ao autoconhecimento, Paulo Honório narrador-escritor, além do autor implícito, tenta conciliar os espaços e as vivências que antes motivaram sua cobiça com as hesitações e fracassos do sujeito que agora se lê e reflete, com certo distanciamento, os fatos para entender os acontecimentos do passado.

A composição da narrativa está subordinada a esse narrador que nos conta unicamente a partir de sua ótica as histórias das demais personagens e sua relação com elas. O sentir e viver de cada uma das personagens é visto por Paulo Honório de acordo com o modo que ele viveu e presentificou sua própria história. Ele avalia suas atitudes e as das demais personagens com uma visão antecipada dos fatos. Como aponta Abdala Junior (2001, p.190), "o narrador-personagem é obsessivo, não dando vez ou voz às demais personagens, só podem se expressar através de modulações da voz dessa personagem que tudo concentra no seu discurso unívoco". A narrativa alia a imagem possessiva do protagonista com a estratégia narrativa do foco em primeira pessoa.

É significativo que um elemento natural, o pio da coruja, desencadeie todo o conflito, isto é, o relato da ruína de suas conquistas pela impossibilidade de compreender o outro, em particular sua mulher, Madalena, que se cansa da luta travada diariamente com seu marido e se suicida: "Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei

em Madalena. Em seguida enchi o cachimbo" (Ramos, 1986, p.9). A coruja que o faz estremecer traz a lembrança do passado fracassado, da perda de Madalena como única possibilidade de humanização de Paulo Honório.

Por isso a escritura do livro *São Bernardo* representa o refúgio de Paulo Honório, a tentativa de dar novo sentido à vida. Os dois primeiros capítulos são os alicerces de sua propriedade textual. Desta maneira, o livro passa a representar o seu novo fito. Mas este também vai ter que ceder. O elemento que interfere é a coruja, isto é, o confronto entre desejo e destino. A coruja atormenta Paulo Honório com a lembrança da morte de Madalena, isto é, a perda de controle do seu mundo. A vida tomada como um empreendimento linear que precisava ser bem-sucedido em cada etapa para que no final acontecesse o grande triunfo se bifurca, escapa por caminhos misteriosos e indecifráveis regidos pelo acaso. Ela é o motivo composicional que explica a origem da narrativa, o porquê do livro: "Abandonei a empresa, mas um dia desses ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos..." (Ramos, 1986, p.11). O pio da coruja, assim, reforça a necessidade de contar sua trajetória.

É a partir do terceiro capítulo que o leitor entra definitivamente na história de seu passado. A trama organizada em dois ritmos diferentes de narração nos conta a história primeiramente de maneira objetiva, ou seja, as direções de Paulo Honório de guia de cego a proprietário da fazenda São Bernardo e seus esforços por ganhar dinheiro e alcançar seus objetivos mediante qualquer processo. Isso é feito de maneira sumária e veloz, embora o narrador advirta, depois de contados alguns sucessos: "Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não, senhor, não procedi nem percorri" (idem, p.39). O movimento espacial encontrado na metá-

fora "percorrer caminhos" é conotativo da ascensão social do desenho do mapa traçado mentalmente por Paulo Honório com o objetivo de alcançar seus objetivos materiais. Essa trajetória espacial encontra, como a personagem comenta, "obstáculos" que, como veremos, se referem de maneira genérica a aspectos de ordem social, econômica, política e que em suma apontam para sua relação humana com os outros. Os humanos a sua volta são reduzidos a meros obstáculos a serem superados e todo o estilo narrativo está impresso pela velocidade que advém da objetividade do próprio protagonista. Ou, nas palavras de João Luiz Lafetá (1986, p.197), "a objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo o que importa é dirigir o mundo".

Os detalhes de sua caminhada rumo à aquisição da fazenda São Bernardo, embora explicitados de maneira sucinta como o próprio caráter da personagem, permite-nos notar a vida de um sujeito marginal, órfão, que aprende a ler na cadeia e tem as primeiras lições de matemática para não ser enganado. O desejo de enriquecer nasce depois de certos enganos e principalmente por aprender com eles a enganar os demais com o objetivo de melhorar de vida. Em busca da conquista de *status* social, como veremos, certas regras do bem e do mal serão totalmente manipuladas em proveito próprio.

A cadeia é a experiência decisiva no desejo de enriquecer. Depois de esfaquear um desafeto e receber a punição da privação da liberdade e a surra de uma autoridade, ele aprenderá a ler e, ao ver-se livre, reinicia a vida, agora consciente dos valores atribuídos pelo seu meio, ou seja, a propriedade da terra, o que seria a tradução de sucesso individual, como verificamos em uma de suas conversas com o vizinho da fazenda São Bernardo, Mendonça:

> – Há por aí umas pestes que principiaram como o senhor e arrotam importância. Trabalhar não é desonra. Mas se eu tivesse nascido na poeira, por que havia de negar?
>
> Tentou envergonhar-me:
>
> – Trabalho alugado, hem? Não se incomode. O Fidélis, que hoje é senhor de engenho, e conceituado, furtou galinhas. (Ramos, 1986, p.30)

A estrutura social que valoriza a história pessoal da posse da terra, relacionada com a hereditariedade, é o pensamento social com o qual Paulo Honório rivaliza, mas ao fazer uso de seus mecanismos violentos de manutenção e sobrevivência consegue alcançar tal posição e tornar-se "iniciador de uma família" (ibidem). Para tanto tira título de eleitor, pede dinheiro emprestado a juros altos a Pereira, vingando-se posteriormente dessa negociação. Sertão afora comercia em "transações comerciais de armas engatilhadas" (idem, p.14), lançando mão de quaisquer procedimentos agressivos para alcançar seus fins e sem, no entanto, sofrer nenhuma punição. Essas viagens como comerciante marcam o início violento definido por suas ambições. Porém, cansado "daquela vida cigana", volta para a mata juntamente com seu fiel capanga Casimiro Lopes: "Gosto dele. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão" (idem, p.15). É somente enquanto utilidade que as pessoas ao redor de Honório vão sendo classificadas. Ainda que, no caso de Casimiro, ele funcione como um alter ego de Paulo Honório, pois é ele quem concretiza as violências planejadas pelo patrão.

A recordação da vida simples de ajudante de doceiro da velha Margarida, que presenciou os primeiros momentos de uma vida voltados unicamente para a subsistência, também é resgatada primeiramente em cifras na sua nova vida e no discurso do Paulo Honório-fazendeiro: "custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o

bocado que me deu" (idem, p.13). No momento da enunciação, esse princípio da vida será reavaliado criticamente, como veremos adiante. Cabe destacar a caracterização feita por Honório às demais personagens como possuidoras de certos traços animalizados e de valor calculável.

É com algum dinheiro que Honório se estabelece em sua terra, Viçosa, em Alagoas, como nos informa, e planeja adquirir a propriedade de São Bernardo, endividando para isso, de má-fé, o herdeiro da fazenda. A compra da fazenda é decidida após Honório averiguar a saúde e a fortuna de um dos vizinhos que desonestamente invadia os territórios de São Bernardo. Sabendo exatamente o valor da propriedade antes de comprá-la, ainda observa: "Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!" (idem, p.16) O interesse pela terra se dá pelas qualidades naturais favoráveis ao uso da técnica e da implantação de um sistema agrário avançado para a região. Essa paisagem em decadência revela não apenas um sistema econômico dominante na região pela monocultura como também proporcionará outra grande conquista de Honório, isto é, a de refazer e criar uma nova geografia vinculando a máxima produtividade e que refletirá sua própria personalidade. Desde o primeiro capítulo, ficam claros os projetos de Honório: "O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamoma, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular" (idem, p.11).

A vida de comerciante dotou Paulo Honório de uma mentalidade competitiva e individualista, além de uma visão para os negócios muito mais ambiciosa, as quais diferem do pensamento conservador e visivelmente atrasado economicamente como o dos Padilha, pai e filho, do velho

Mendonça, de seu Ribeiro, que desconhecem e desconfiam das técnicas agrícolas modernas.

A implantação da diversificação de produtos diverge de uma agricultura fortemente marcada pela presença de canaviais ou do cultivo da mandioca, vistos pelo narrador como reprováveis, dado o potencial da terra. Paulo Honório criará marrecos-de-pequim, galinhas, terá serraria, plantará algodão e mamona, construirá um açude – para as épocas de estiagem será útil para movimentar as máquinas do descaroçador e da serraria –, construirá uma estrada de rodagem, com mata-burros, para o escoamento da produção e iniciará a pomicultura.

Ainda antes de comprar definitivamente a fazenda, incentiva Padilha a cultivar as terras de São Bernardo, emprestando-lhe para isto mais dinheiro. Mas o jovem herdeiro não consegue pôr em prática a vontade de reerguer a fazenda e compra uma tipografia, que fracassaria em seguida. Padilha, nas palavras do narrador, revelava "ignorância lastimável num proprietário" e, embora apresentando certo apego às terras herdadas, se torna presa fácil para Honório. Vencidas as letras promissórias, Honório vai exigir a venda da fazenda ao preço que lhe convier. É, portanto, em uma manhã de inverno que "chovia era um deus-nos-acuda" que Paulo Honório vai à fazenda sem medir esforços, nos informando ainda que "o caminho era um atoleiro sem fim" (idem, p.20). Esses obstáculos naturais não são mais do que referências em torno dos quais se anuncia de modo expressivo o comportamento dominador da protagonista. As marcações espaço-temporais são precisas e nesse momento indicam a conclusão da negociação que terminaria por torná-lo dono de São Bernardo.

Na sede da fazenda encontra Padilha:

> Dirigi-me à casa-grande, que parecia mais velha e mais arruinada debaixo do aguaceiro. Os muçambês não tinham

> sido cortados. Apeei-me e entrei batendo os pés com força, as esporas tinindo. Luís Padilha dormia na sala principal, numa rede encardida, insensível à chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão. (ibidem)

O contraste de sua personalidade com a de Padilha é plástico. Paulo Honório figura o homem dinâmico, dominador e veloz, enquanto Padilha é acomodado, desleixado, preguiçoso e farrista, características que refletem o estado da casa e da fazenda arruinada. Paulo Honório não se conformava em ver terras de qualidade sem utilidade nas mãos de um desinteressado como Padilha. Por isso, "Trabalhava danadamente, dormindo pouco, levantando-se às quatro da manhã, passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira, comendo nas horas de descanso um pedaço de bacalhau assado com um punhado de farinha. (idem, p.29). É com essa vontade que, agora dono das terras, Paulo Honório começa a modificá-las de acordo com suas possibilidades e vai refazendo, com o relato-testemunho de suas ações passadas, a geografia que ele individualizara, pois "uma propriedade como São Bernardo era diferente" (idem, p.115).

Um dos incômodos que possui é o vizinho Mendonça, que havia aumentado o tamanho de sua propriedade roubando as terras das propriedades vizinhas. Além disso, para assombro de Paulo Honório, ele as mantinha sem cultivar, revelando mais uma vez um grande atraso para a região. Ainda com certa dificuldade com os trabalhos de implantação de seus projetos, Paulo Honório sobe a colina e pode visualizar em uma visão panorâmica os movimentos da fazenda:

> As paredes tinham um metro de altura. Se eu empregasse muitos operários, as obras sairiam mais baratas. O paredão do açude não ia para frente, acuava. E a pedreira

> onde uns vultos miudinhos se moviam, era como se em seis meses de trabalho não tivesse sido desfalcada.
>
> Um carro de bois passou lá embaixo; outro carro de bois vindo, carregado de tijolos. (idem, p.32-3)

Nessa paisagem em transformação, tempo e espaço convergem harmonicamente para um estado vagaroso, o que é sugerido pelo verbo "acuava". Nesse espaço os humanos, "vultos miudinhos", contribuem para a caracterização do espaço pela sua impessoalidade, como um elemento a mais carregando, insignificantes pelo seu tamanho. Diante da construção de sua nova casa lhe sobrevém a lembrança da velha Margarida, perdida no passado de sua pobreza, e a vontade de encontrá-la para que viesse viver com ele como forma de agradecimento aos primeiros cuidados. Também lhe passa pela cabeça as questões com Mendonça, que se impõe como um obstáculo à visão da construção de seus sonhos. Dessa forma, delineia seu projeto de assassinato e vai ao encontro de Casimiro Lopes, seu capanga e instrumento na conquista de benefícios desejados.

As novas modificações revelam que suas ações estão orientadas por um objetivismo que está impresso na própria maneira de narrar e são firmes como a própria personagem, que impõe seu ritmo ao mundo que o cerca, da mesma maneira que, imbuída por uma lógica mecanicista, contempla a paisagem natural apenas em função de seus interesses. E a possui incorporando-a a seu próprio ser pela substituição de técnicas tradicionais e inoperantes de exploração da terra por um processo técnico moderno, se destacando da paisagem ao modelá-la segundo seu caráter.

Paulo Honório se concentra em si mesmo para atingir seus objetivos. Ele conduz bem o trabalho realizado na reconstrução da fazenda que idealiza e consegue colocar em prática. Para isso, as ferramentas necessárias para a realização das etapas que transformariam a decadente fa-

zenda canavieira na importante São Bernardo aparecem nessa ordem racional: "marretas, alavancas, aço para broca, pólvora, estopim" (idem, p.34).

A dureza das matérias dos serviços pedia "recursos para atacá-los firme". Os serviços sem essas ferramentas iam devagar, eram "serviços moles", porque os trabalhos de extração das pedras feitos pelos cavouqueiros iam lentamente. O movimento e a força, desejados por Paulo Honório para gerenciar as obras de sua propriedade e consequentemente aplicados a sua vida, transparecem no verbo "atacar". Paulo Honório luta primeiro com a dureza do sertão e seus rios secos e depois com a hostilidade de homens que não queriam lhe pagar. Também em São Bernardo a luta é contra a dureza da pedra, da terra cheia de mato. Sua força criadora se completa nas ações dos verbos relacionados a ações hostis, violentas e incisivas. Sentimentos que repousam na vontade de dominar a matéria do trabalho, de continuar a luta.

As ferramentas fazem lembrar armas e no começo da criação de seu mundo elas andaram unidas, "passando dias ao sol, à chuva, de facão, pistola e cartucheira" (idem, p.29); elas representam objetos de construção e destruição, medem suas destrezas a favor do destino que o aniquilamento lhes proporcionaria. E, finalmente, nessa escala da dureza os limites entre personagem e espaço se tornam vacilantes:

> E, quando voltava do serviço, trazia lama até os olhos: deem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo. Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! (idem, p.138)

A lama, que participa das etapas do trabalho com a terra e do qual o trabalhador acaba por se ver livre, torna-se

uma metáfora que suplanta a realidade material daquela. A lama, associada à imundície, à viscosidade e ao grude, luta contra o ser para manter-se presa a ele. Isso nos faz pensar que o fato de Paulo Honório estar enviscado nessa substância que o torna semelhante a um porco é revelador de sua degradação e, se a lama é suja, de sua miséria humana.

Quando a lama endurece, segue agindo sobre quem a manipula. Não é por acaso que uma das primeiras ações na fazenda seja justamente aterrar os charcos, como analisamos adiante. A dureza das mãos de Paulo Honório também é percebida na sua imagem refletida: "Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam" (idem, p.183). Sob o signo do "duro", o mundo expressa sua hostilidade, sua força petrificante que contamina a personagem.

Cumpria agilizar o trabalho e assim Paulo Honório decide "caminhar depressa" (idem, p.33), expressão que traduz a ação de assassinar o vizinho que havia avançado sobre os limites de sua propriedade. Depois da morte de Mendonça, Paulo Honório liquida as questões referentes aos limites da fazenda aproveitando para ir além: "E eu, o caminho aplainado, invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandegavam no Recife, estudando direito" (idem, p.40). O verbo "aplainar" usado nessa perspectiva horizontal expressa também a remoção de um obstáculo, isto é, o assassinato de Mendonça. Para Paulo Honório o que contava não era o simples fato de tornar produtivas as suas terras, mas também de se tornar respeitado e temido, impondo a violência como tática de dominação territorial e humana. Assim, abre caminho para conquistas mais simples, como invadir as terras do Fidélis, frágil fisicamente, e a dos Gama, que se encontravam ausentes.

O triunfo de Paulo Honório é alcançado com o término das construções. Economiza na descrição da nova casa da fazenda, como veremos adiante. Nesse ponto, além de

reforçar a imagem do narrador-escritor de homem prático, vê-se claramente que o estilo de narrar traz, implicitamente, as marcas do escritor Graciliano Ramos.

Em seguida, Paulo Honório nos confessa haver comprado móveis e objetos dos quais nem se utiliza, apenas evidenciando a ânsia de possuir: "Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio, outros que ainda hoje não utilizo, porque não sei para que servem" (idem, p.39). Para ele, ter é a melhor ocupação de um homem, é-lhe essencial tudo o que se possa possuir. Sendo assim, os fins justificam os meios.

> A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (ibidem)

A essa motivação o crítico Alfredo Bosi (1994, p.403) chamará de "universo do ter", o que move Paulo Honório e se amplia a cada nova conquista. O mundo intelectual, a cultura, para ele, são coisas sem existência válida – são insignificantes ante a real necessidade que é a posse. Um exemplo dessa visão utilitária do mundo está na construção da escola planejada por ele para atrair "a benevolência do governador" (Ramos, 1986, p.44); o mesmo acontecerá também com a igreja: "A escola seria um capital. Os alicerces da igreja eram também capital" (idem, p.45).

Sua visão e postura diante do mundo vão sendo reforçadas por suas ações enérgicas na direção do que considera necessário para a aquisição de riqueza, ainda que para isso perca o humanismo aprendido na infância pobre com dona Margarida, típico de uma vida comunitária. Dois relatos marcam e exemplificam sua maneira de comandar seu

mundo, uma vez que funcionam como espelhos invertidos de sua própria história: referimo-nos ao capítulo dedicado à história de seu Ribeiro e ao encontro no trem com dona Glória.

Ambos estão ligados por sua condição de marginalizados que não se adaptaram às mudanças trazidas pela modernização e que conservam os discursos da tradição e se opõem à mentalidade pragmática e inovadora de Paulo Honório. O relato de seu Ribeiro é o de um homem que viveu em uma pequena comunidade na qual atuava como chefe político, juiz, guia espiritual que contribui para a solidariedade humana e estruturação de uma vida baseada em crenças tradicionais que reforçam o humanismo das relações sociais. Um tipo de poder legitimado pelos conhecimentos de hábitos rurais e de uma sabedoria "ingênua" que tem em sua base a valorização de um espaço pessoal e coletivo e de um ritmo de vida mais lento, ainda que obedeça a um modelo tradicional paternalista. Sabemos que economicamente essa sociedade eminentemente agrícola encontrava-se dominada por uma mentalidade aristocrática ruralista que se opõe ao pensamento mais inovador defendido por Paulo Honório. Por isso aquele mundo patriarcal cede aos avanços das novas modernidades e seu Ribeiro perde o governo desse mundo. No conhecido texto de Luiz Lafetá (1986, p.196), o crítico comenta que a história de seu Ribeiro no capítulo sete representa, dentro da narrativa, um contraponto às ações firmes e decididas de Paulo Honório. Seu oposto vai de encontro a novos ideais de urbanização enquanto Paulo Honório vence todos esses obstáculos dominando o que para o outro significou a derrota. Paulo Honório buscou se fixar e ascender socialmente, racionalizando a paisagem, vendo-a predominantemente como possibilidade econômica, abolindo, enfim, uma paisagem tradicional arruinada em função do esgotamento de seu ciclo econômico, no caso, as grandes plantações canavieiras.

O mundo ao qual pertencia seu Ribeiro paulatinamente se transformou:

> Mudou tudo. Gente nasceu, gente morreu, os afilhados do major cresceram e foram para o serviço militar, em estrada de ferro. O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia. Trouxeram máquinas – e a bolandeira do major parou. (Ramos, 1986, p.37)

A introdução da ideologia capitalista se encontra problematizada nas transformações ocorridas nas relações e percepções dos humanos e do seu espaço de existência. Destituídas de suas antigas funções, individualizadas e despersonalizadas, a vida de humanos como seu Ribeiro perde toda a humanidade vivenciada nos pequenos grupos sociais, prejudicando a comunicação humana, uma vez que exclui o homem dos contextos de produção de sua própria identidade. Está sucumbido agora por um modelo de vida dinâmico que não vê utilidade econômica em preservar modos de ser e existir baseados na sensibilidade.

Da mesma maneira, o encontro com dona Glória no trem evidencia os diferentes mundos e discursos dos quais ela e Paulo Honório são representantes. Os conselhos dados a dona Glória são exemplares de seu dinamismo; já a voz tradicional de dona Glória se envergonha dos esforços do trabalho físico. Criar galinhas é, na opinião de Paulo Honório, mais vantajoso que as dificuldades econômicas da profissão de professor. A comunicação entre ambos parece truncada por essas visões diferenciadas que estão relacionadas à sobrevivência e à vida do homem em sociedade. É esse mundo de mentalidades conflituosas que é exposto criticamente, dada a complexidade da implantação do capitalismo no Brasil, como sinônimo de luta entre os homens. Uma luta interna e externa de suplantação do pró-

ximo que vai anulando as necessidades básicas do homem de comunicação, de comunhão.

Para Paulo Honório, "São Bernardo era o lugar mais importante do mundo" (idem, p.75). Como comenta Antonio Candido (1992, p.30), suas terras, suas lavouras, seus animais e seus trabalhadores são o prolongamento dele próprio e representam concretamente sua vitória, o esmagamento dos obstáculos, de uma vida miserável que havia lhe negado tudo na infância. A violência como forma de apropriação de um território é a via utilizada por Paulo Honório para alcançar seus objetivos e determinará também sua relação com as demais personagens. Ou seja, cria-se uma relação de poder que divide os homens entre dominantes e dominados e, nesse caso, terá importante consequência na construção do enredo. A violência, segundo Candido (ibidem), quando exteriorizada, na empreitada esmagadora para conseguir a vitória, "é vontade e constrói destruindo", e quando voltada para dentro "a violência é dissolução, e destrói construindo". O ciúme vai sendo alimentado por Paulo Honório como uma forma de acentuar sua vontade de poder e controle sobre os demais, impedindo que a rigidez interior seja abalada pela bondade de outros sentimentos.

A violência nas relações sociais que visam primeiramente o enriquecimento, ou a posse de São Bernardo, sofre uma gradação. Há as violências explícitas, como as surras a um devedor, e outra violência mais discreta sofrida por Padilha ao ser enganado e manipulado a vender a fazenda. Há no texto várias ações que indicam seu envolvimento também na morte do capanga de seu vizinho: "O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também acabou em desgraça. Uma limpeza" (Ramos, 1986, p.38). Essas duas mortes, a de Mendonça e a de seu capanga, ficam impunes e contribuem para a conquista de suas ambições. Sendo um homem respeitado, inclusive pela conivência de membros da elite da sociedade local,

Paulo Honório vai invadindo as propriedades vizinhas e alargando suas terras arbitrariamente.

Entre outras agressões provocadas pelo dono de São Bernardo se incluem a surra dada no jornalista Brito sem que lhe recaia severas punições e a de Marciano, empregado da fazenda, que é caracterizado pelo narrador como "cácago", "um molambo", um ser visto como indigno de respeito. Aliás, os desmerecimentos verbais são atirados pelo narrador ao longo da narrativa às personagens que a seu ver ocupam cargos inúteis, exemplo dos jornalistas, literatos, bacharéis, políticos e demais representantes do executivo e do legislativo, como também às mulheres. É fácil perceber que essas agressões vêm acompanhadas de uma grande desconfiança no outro. A vida ganha assim um sentido de luta contra os obstáculos e também contra o próximo, afirmando a solidão do herói diante de um mundo feroz que lhe permite apenas se defender de tudo e de todos, brutalizando-se.

Padilha é um dos atropelados pelo dinamismo de Paulo Honório, mas acaba se tornando dependente dele, convivendo com ele razoavelmente, já que Paulo Honório faz questão de humilhá-lo frequentemente por sua incompetência como antigo dono das terras. Mostra-lhe os resultados da força de seu trabalho em contraste com o fato de Padilha ter recebido as terras como herança e nada ter feito para merecê-las. Desta maneira, a violência alcança o nível psicológico e é operada pela personagem e pelo narrador na medida em que nos apresenta descrições da paisagem vistas pelo olhar da personagem Padilha: "Padilha, observando com tristeza as novilhas que pastavam no capim-gordura, à margem do riacho, e o açude, onde patos nadavam, suspirou e propôs vinte e cinco" (idem, p.47). Sentia prazer em humilhá-lo, como confessa, por sua capacidade empresarial, sua luta contra o anonimato devido ao fato de não ter conhecida sua origem familiar e ver agora o estudado Padilha ser seu empregado.

Concluídos os principais projetos de reconstrução da fazenda, o que lhe rendeu importante posição econômica e social, Paulo Honório pensa em casar-se. Justifica esse pensamento pelo fato de querer ter um herdeiro para sua fortuna. A mulher que deseja encontrar para casar-se começa a ser esboçada mentalmente, "uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos escuros" (idem, p.59) e que tivesse certa posição social, já que pensa em moças casadoiras de certa visibilidade na sociedade da qual faz parte. Toma conhecimento de Madalena primeiramente pelos comentários dos colegas que frequentam a casa da moça e que elogiavam, além de sua beleza física, sua inteligência. Logo após ter surgido essa ideia, encontra Madalena em uma visita à casa do juiz doutor Magalhães: "A loura tinha a *cabecinha* inclinada e as *mãozinhas* cruzadas, lindas mãos, linda cabeça" (idem, p.66, grifos nossos). Ele a observa e começa a gostar dela: "De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que andava imaginando – mas agradava-me com os diabos. *Miudinha, fraquinha*. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toiço!" (idem, p.68, grifos nossos). Os substantivos no diminutivo que fazem a descrição de Madalena ressaltam, em contraste com as características físicas de Marcela e sua própria personalidade, a imagem de uma mulher que, embora seja o contrário de sua primeira imagem, se lhe apresenta como submissa e manipulável. É importante observar que o fato de ela ser diferente da imagem da mulher que ele havia imaginado introduz um novo motivo que passará a operar na narrativa, rompendo o vigor das sequências narrativas antecedentes. Assim, após contar suas ações vitoriosas, de modo resumido, a narrativa desacelera da mesma maneira que a objetividade do protagonista é desviada pela subjetividade, ou seja, pelo amor a Madalena. A narrativa vai perdendo a nitidez ao passo que a personagem vai se interessando por Madalena, passando ela a ficar no primeiro plano da narrativa.

O que o faz decidir-se por Madalena são as qualidades que esta possui e que lhe parecem as mais interessantes: "pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as ventas e pode dar boa mãe de família" (idem, p.89). Lembra-se de que seu principal objetivo no casamento fora o de ter um herdeiro a quem legar sua fazenda e não necessariamente encontrar e ter uma parceira que o fizesse feliz. O interesse por casar-se com Madalena mistura interesses práticos, já que ela seria a nova professora da escola construída para agradar o Governo, e com isso garantir algumas vantagens, além de lhe dar um herdeiro: "não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho difícil de governar [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo" (idem, p.59). Por isso, encontra Madalena adequada à reprodução. Para ele o relacionamento entre homem e mulher é reduzido a "macho e fêmea" e a reprodução obedece a conhecimentos da zootecnia.

No capítulo treze, o narrador volta a nos lembrar que o que estamos lendo é, antes de tudo, um discurso narrativo construído pelo próprio Paulo Honório e explicita seu processo de construção concisa: "É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço" (idem, p.77). No entanto, diante do surgimento de uma nova conquista, Madalena, a narrativa a ressalta como a nova preocupação de Paulo Honório e adianta que, assim como o estilo narrativo, a personalidade da personagem também mudará: "Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue podia encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena" (idem, p.78). A narrativa resumida, o passado visto linearmente, maquinalmente medido pelo tempo cronológico, a participação do espaço reduzida ao necessário e a posição do narrador sofrerão sensível percepção com a introdução de Madalena

na narrativa. As sequências se tornarão mais desordenadas, refletindo o estado de espírito da personagem, turvando-se aos poucos pelas crescentes inseguranças, desconfianças e ciúmes.

As ações que antecedem, no entanto, a data do casamento são ainda marcadas pela pretensa objetividade do narrador-personagem. Como bem observou o crítico João Luiz Lafetá (1986, p.200-1), da mesma forma como conseguiu a fazenda de Padilha, seu novo projeto é executado com a mesma precisão temporal:

> – [...] Vamos marcar o dia.
> – Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.
> – Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. [...]
> – Podemos avisar sua tia, não?
> Madalena sorriu, irresoluta.
> –Está bem.
> [...]
> – D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirrados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. (Ramos, 1986, p.93)

Foi com essa mesma força de decisão que trapaceou Padilha: "– Tenha paciência, seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias. A dívida só é ruim para quem deve. – Não espero nem uma hora. Estou falando sério, e você vem com tolices! [...] Faça preço na propriedade". (idem, p.24). É desta maneira que o mundo ao seu redor cede diante de suas vontades de possuir. Como afirma Antonio Candido (1992, p.25), o sentimento de propriedade é uma força que move todas as ações de Paulo Honório e o faz dividir o mundo entre os que sabem possuir os bens materiais e os que não possuem nada ou não dão valor ao que têm. Desse sentimento resultam "uma ética, uma

estética e até uma metafísica" que transformarão a noção de riqueza em verdadeira vocação, constituindo os empenhos necessários para isso na própria finalidade de sua vida.

Casado, com o mesmo dinamismo visto nas demais ações da personagem, Paulo Honório parece satisfeito com a nova "aquisição", como comenta uma das personagens: "excelente aquisição, mulher instruída" (Ramos, 1986, p.49). Essa nova "aquisição", no entanto, traz à tona uma face mais sensível, instalando sutilmente a destruição de um modo de ser caracterizado pela brutalidade. Por isso, é admirável a mudança de sua percepção espacial:

> Casou-nos o padre Silvestre, na capela de São Bernardo, diante do altar de São Pedro. Estávamos em fim de janeiro. Os paus-d'arco, floridos, salpicavam a mata de pontos amarelos; de manhã a serra cachimbava; o riacho, depois das últimas trovoadas, cantava grosso, bancando rio, e a cascata em que se despenha, antes de entrar no açude, enfeitava-se de espuma. (idem, p.94)

Essa paisagem descrita pela personagem está contaminada por uma emotividade poética particular. A presença do espaço enquanto um dado poético que estrutura a experiência vivida pela personagem reflete uma integração com a paisagem não mais do ponto de vista de sua utilidade, de sua existência física, porém serve de matéria-prima à sua sensibilidade e imaginação. É uma primeira abertura para um tempo-espaço que lhe permitirá descobrir dramaticamente que essas categorias não são meros pontos neutros e manipuláveis apenas racionalmente, das quais ele se destaca como força dinâmica e dominadora. Seus sentimentos por Madalena desencadeiam o drama da comunicabilidade e consequentemente a incapacidade afetiva, que estão bem expressos no próprio estilo seco e conciso que se modifica em conformidade com os anseios de comunicabilidade e

de expressão. Nessa busca, a sensibilidade despertada pelo amor se identifica com a natureza e depois, dramaticamente, a desolação do espaço da narração auxiliará no processo de autorreconhecimento.

Após nos relatar com precisão, no capítulo dezoito, que depois de oito dias de casamento surge o primeiro desentendimento, o narrador-escritor irrompe o passado evocado linearmente para fazer reflexões sobre este no presente da narração, antecipando, assim, a tensão dramática que se concentra no último capítulo. Nesse momento, no capítulo dezenove, ele se questiona sobre a função de escrever a narrativa: "Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever" (idem, p.101). Essa interrupção metalinguística conjuga a impossibilidade do foco narrativo em primeira pessoa de abarcar a totalidade dos seres e eventos da narrativa à impossibilidade de compreensão da personalidade de sua mulher, que foge aos seus domínios.

Paulo Honório não consegue compreender a bondade de sua mulher, e a violência antes física dará lugar à violência psicológica como forma de dominação, de punição ao fato de ela não lhe obedecer totalmente. As ações que lhe provocarão desconfianças e desgostos estão relacionadas à maneira como Madalena olha e considera os subordinados de seu marido. Sua luta por possuir e impor suas vontades, de considerar a relação com o outro apenas útil enquanto lhe fosse rendosa, desinteressando-se totalmente pelo contrário, é colocada em perigo por Madalena e suas atitudes carinhosas e humanitárias. Toda a ajuda, reconhecimento e reparo das injustiças cometidas por Paulo Honório representam para ele um atraso, uma quebra no ritmo de suas conquistas, a perda de sentido de seu mundo até então construído e perseguido religiosamente.

O que lhe escapa da personalidade da mulher lhe causa inquietação: "Conheci que Madalena era boa em demasia,

mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste" (ibidem). Na tentativa de entender o que o tornava a antítese de Madalena, ele culpa um modo de vida que assume as características rudes e acres da paisagem local como metáfora de uma mentalidade obstinada em acumular riqueza, pois havia aprendido a defender-se dos fortes usando-se de suas próprias artimanhas. Uma espécie de determinismo do meio social e natural que o endureceu na luta pela sobrevivência, pelo egoísmo em possuir tudo e todos e sustentar o que havia conquistado pela violência, vendo nos demais seus opositores.

Esse capítulo, o dezenove, visto por Antonio Candido (1992, p.33) como "um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea", contém metonimicamente a soma de elementos narrativos que se encontram organizados no todo da obra:

> Narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas, onde cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar. (idem, p.31)

Em todo esse capítulo, o narrador nos leva a conhecer seu estado de espírito, suas inquietações que se encontram cada vez mais aguçadas, suspendendo a linha dos acontecimentos e concentrando-se na interpretação dos fatos. Como a tarefa é penosa, dada a dificuldade de compreender a si mesmo, a forma narrativa também revela seu drama interno adensando-se pela erupção do tempo presente da narrativa, na qual a personagem se encontra sozinha e essa solidão a faz descobrir que suas lutas acabaram por isolá-la e fazê-la se encontrar apenas com os fantasmas de sua própria mente.

Anatol Rosenfeld (1969, p.80-1) observa que as modificações sofridas pelo romance moderno, tais como a assimilação e o reconhecimento da relatividade das categorias espaciais e temporais e na estrutura da obra de arte, permitiram uma visão mais profunda e esteticamente válida das experiências humanas. Ainda que predominantemente pertença ao conteúdo temático, essa nova visão espaço-temporal se relativiza na narrativa desse capítulo para a personagem. Na tentativa de penetrar e compreender o mundo de Madalena, a personagem perde o controle sobre este e revisita melancolicamente o passado como um fantasma. No relato, passado e futuro se encontram de maneira angustiada, já que não há distinções entre ambos na memória e a percepção do espaço se torna turva: "O tique-taque do relógio diminuiu [...] Os objetos fundiram-se" (Ramos, 1986, p.102). Essa percepção acompanha o ritmo da narrativa, que diminui conforme diminuem os ânimos da personagem-narrador, que agora tem a linha crescente de objetividade, isto é, a exploração lucrativa da fazenda, desviada pelo acaso, pelos sentimentos contrários ao sentimento de posse e que estranhamente conseguem brotar no "coração miúdo" desse homem agreste.

Por isso, a impossibilidade de compreensão de Madalena e o remorso que lhe trazem as lembranças da esposa o fazem conviver com ela, mesmo após dois anos de sua morte, como se a pudesse realmente ouvir e ver. Tempo e espaço se turvam na busca por si mesmo por meio do outro: "a voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos" (ibidem). Isso é o que o transtorna até o ponto de chamá-la em vão, de ouvir os antigos moradores da casa, que já se foram, conversarem. Atacado intimamente, embora consiga realizar seu romance, não consegue entender as causas do mal que o atormenta. Mas agora o mundo que antes aparecia nas descrições do açude, da serraria, do gado para humilhar a

incompetência de Padilha, a vista da paisagem humanizada, fruto de seu trabalho e projeto, enfim, tudo ao seu redor lhe comunica seu fracasso:

> Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.
>
> Agora seu Ribeiro está conversando com d. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (idem, p.103)

O tempo e o espaço são percebidos pelos sentidos como movimentos circulares, interferindo, como nas sequências transcritas, no mundo interior da personagem. Ou, nas palavras de Rosenfeld (1969, p.80), no romance moderno, "a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'".

A narrativa prossegue linearmente centrada na relação do casal e de uma nova problemática, o ciúme de Paulo Honório. Desta maneira, Madalena se torna seu novo obstáculo, uma ameaça a seu poder. Tendo conseguido reduzir os outros à sua volta a objetos, enlouquece ao perceber nas ações da mulher atitudes opostas às que imaginava haver-lhe proposto ao casar-se com ela, além de sua insubmissão. Ao receber suas críticas sobre as injustiças sociais, sobre seu modo de governar, de se relacionar com os demais, Paulo Honório afirma estar diante de "uma mulher de escola normal", "comunista sem religião". E sua desconfiança nasce justamente do comportamento de Madalena, fundamentado em generalizações negativas e infundadas que Paulo Honório faz das mulheres. Baseado em algumas dessas crenças que iam contra a moralidade feminina, ele queria encontrar nela a mulher adúltera que

acreditava existir, uma vez que suas ações são impróprias e contraditórias à imagem idealizada por ele de boa mãe, econômica nas tarefas domésticas e submissa ao homem.

O narrador, que havia sido discreto ao relatar suas experiências, se vê diante de um sentimento que nega a possibilidade de contato, convivência verdadeira com o outro para reafirmar sua faceta ambiciosa. Converte-se em um homem dominado pela paixão, não pelo amor, mas pelo ciúme, pela necessidade de dominar até os pensamentos e o sono da mulher, revelando assim, ao leitor e a si mesmo, a confusão em que estava mergulhado. Logo se percebe que a ideia fixa do ciúme esconde a falta de domínio e de compreensão das atitudes da mulher: "Além de tudo vestido de seda para Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo" (Ramos, 1986, p.122). Seu descontentamento com a esposa vai aumentando a cada atitude dela, embaralhando os pensamentos de Paulo Honório que nesse momento refletem a tensão das ações narrativas que se concentram no ciúme, que faz a personagem subordinar todos os demais acontecimentos ao ressentimento por Madalena.

Mediante esse condicionamento, um dínamo emperrado exemplifica com uma imagem concreta a relação de Paulo Honório com a paisagem natural humanizada, isto é, reorganizada pela inovação técnica. O mundo criado por Paulo Honório, até então em comunhão com as configurações espaciais e a paisagem, sofre uma desaceleração, estabelecendo um entrave na conexão estabelecida entre o homem e seu domínio sobre a natureza: "Era domingo, de tarde, e eu voltava do descaroçador e da serraria, onde tinha estado a arengar com o maquinista. Um volante empenado e um dínamo que emperrava" (idem, p.118). O mundo movido por dínamos e mecanismos precisos que haviam implantado um tempo medido é vencido pelo tumulto interior, pela vi-

são turvada pelo ciúme, e assim tanto Paulo Honório quanto sua fazenda passam a sofrer com a perda da objetividade.

O capítulo do dínamo emperrado, 23, coincide com as últimas percepções espaciais descritivas da fazenda anotadas pelo narrador Paulo Honório-fazendeiro, pois "as construções na fazenda estavam terminadas" (idem, p.121). Nos capítulos precedentes, o tema do ciúme dominará suas preocupações com a fazenda. Nesse capítulo se nota a visão já embaçada pelo amor e pelo ciúme. Sentado do lado de fora da casa, "que no interior de minha casa tudo era desagradável" (ibidem), ele pensa com certo ressentimento por Madalena, devido às primeiras discussões, em sua fazenda:

> – Vejam isso. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodoal tem quase uma légua de comprimento e largura. E a mata é uma riqueza! Cada pé de amarelo! Cada cedro! Olhem o descaroçador, a serraria. Pensam que isso nasceu assim sem mais nem menos? (idem, p.122)

O mundo perde sentido pela sua individualização, isto é, por excluir a possibilidade de compartilhar os mesmos objetos de interesse. Esses objetos são alheios às demais personagens porque não foram produzidos em um ambiente de comunicação. Lembremo-nos de que comunicar significa pôr em comum. Paulo Honório tenta dominar as ações dos demais além de querer criar, pelas formas geográficas materiais, as expressões simbólicas e existenciais do espaço dos outros homens. Iludido pela ganância, ele perde-se em uma simplificação cega da realidade ao contemplar apenas a objetividade, desconsiderando as relações intersubjetivas. Seu sentimento de superação identificado nos espaços construídos da casa, da igreja, da estrada, do açude, da serralheria, da pastagem, que apareceram como obras de suas mãos e ímpeto, agora se interioriza enquanto percep-

ção positiva de seu triunfo e sagacidade. No entanto, Paulo Honório percebe que os demais não veem seu patrimônio físico com os mesmos olhos que ele vê. Assim, as demais personagens, na sua visão, se encontram "dormindo", já que não veem o mesmo que ele. Mais uma vez, o desapego que Madalena começava a demonstrar pela concentração da riqueza lhe toca profundamente em suas convicções.

Em um primeiro momento, a narrativa revelava por trás de cada diálogo a personagem central sempre às voltas, espreitando seus interesses, ou seja, seu principal interesse estava ligado aos interesses de sua fazenda, de maneira que em cada diálogo surgia o narrador-personagem intercalado aos comentários ordinários de uma conversa, seus planos e projetos materiais, examinando e antecipando diante dos boatos. Quando Madalena passa a ser a maior preocupação de Paulo Honório e a tentativa de dominá-la, impedindo que ela atue por si só, se torna sua prioridade, o tema do ciúme surge então como o representante de seu sentimento de propriedade e incapacidade de amar. Esse tema vai ganhando as páginas de suas memórias ficcionalizadas gradativamente, como percebemos nos trechos selecionados do capítulo 24:

> [...] uma ideia indeterminada saltou-me na cabeça, esteve por lá um instante quebrando louça e deu o fora. Quando tentei agarrá-la, ia longe. (idem, p.124)
>
> [...]
>
> De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim desagradável. Quando? (idem, p.130).
>
> [...]
>
> Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes. (idem, p.132)

Desse capítulo em diante, a personagem vai se torturando internamente, vendo em tudo um motivo que

justificaria sua tese de adultério da mulher. Até se sentir à beira da loucura: "fui indo sempre de mal a pior. Tive a impressão de que me achava doente, muito doente. Fastio, inquietação constante e raiva" (idem, p.137). E o homem dinâmico e veloz se perde em dúvidas e incertezas e avalia seu comportamento no presente da narrativa: "Já viram como perdemos tempo com padecimentos inúteis? Não era melhor que fôssemos como os bois? Bois com inteligência. Haverá estupidez maior que atormentar-se um vivente por gosto? Será? Não será? Para que isso? Procurar dissabores! Será? Não será?" (idem, p.148). Essas reflexões, que apelam para a consciência do leitor, são possíveis quando quem está contando o relato é o narrador Paulo Honório-escritor.

Nessa segunda parte da narrativa, as descrições da fazenda, mais minuciosas, surgem, primeiramente, para reforçar a consciência de dominação de Paulo Honório diante do corrosivo ciúme por Madalena. Um dia ele sobe ao alto da torre da igreja e, enquanto ouve seu empregado matando as corujas que haviam se alojado no forro da igreja, contempla sua criação:

> Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso [...] Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. [...] Diante disso, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. (idem, p.156)

O ponto de vista elevado lhe dá a segurança e o domínio de si mesmo. Vê Madalena como uma boneca, insignificante frente a seu poderio, sem saber que a "boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível" escrevia justamente uma carta de despedida. Contudo, enquanto nesse plano de libertação e confiança em si mesmo os sentidos

captam percepções positivas, no plano contrário, plano do baixo, surgirão sentidos antitéticos. Assim, ao descer da torre encontra, no chão, uma parte da carta que Madalena lhe escrevia despedindo-se, o que o deixa totalmente descontrolado ao supor que era endereçada a um outro homem. A desconfiança se intensifica, culminando no encontro do casal na igreja. Esse último momento é dramático e revelador do problema de conhecimento mútuo e de comunicação que impede, entre outros motivos, o entendimento de ambos.

Entre luzes e sombras, o espaço da sacristia é homólogo à ação que se dará, antecipando o episódio do suicídio:

> Acendi uma vela e, encostando-me à mesa carregada de santos, sobre o estrado onde padre Silvestre se paramenta em dias de missa:
>
> – Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando.
>
> [...]
>
> – A senhora escreveu uma carta.
>
> O vento frio da serra entrava pela janela, mordia-me as orelhas, e eu sentia calor. A porta gemia, de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continuava a gemer. (idem, p.158)

A escuridão, a chama da vela, a imagem dos santos, o vento frio, a porta que gemia criam um ambiente negativo devido à associação desses elementos à morte. Nesse capítulo, 31, convergem harmonicamente personagens, espaço e tempo, para estabelecer a ideia de conflito inevitável entre o casal. Nas palavras de Osman Lins (1976, p.102), "Poucas vezes, porém, na Literatura Brasileira, o espaço, apenas situando uma sequência narrativa [...] revela-se tão sugestivo como no capítulo XXXI de *São Bernardo*". Durante mais de três horas estiveram na igreja discutindo, tempo marcado

pelo relógio na parede ("Nove horas no relógio da sacristia"). Sabemos do final da discussão novamente pelo som do relógio ("O relógio da sacristia tocou meia-noite"), que apressa Madalena. Ela sai da igreja e vai à casa, ao quarto. Esse cenário interno que reunia a esperança do casal de começar uma vida nova. Paulo Honório sozinho na igreja cai "num sono embrulhado e penoso" (Ramos, 1986, p.163) e acredita ter sonhado "com rios cheios e atoleiros" (ibidem). O espaço continua envolvendo a narrativa com elementos sugestivos:

> Quando dei acordo de mim, a vela estava apagada e o luar, que eu não tinha visto nascer, entrava pela janela. A porta continuava a ranger, o nordeste atirava para dentro da sacristia folhas secas, que farfalhavam no chão de ladrilhos brancos e pretos. O relógio tinha parado, mas julgo que dormi horas. Galos cantaram, a lua deitou-se, o vento se cansou de gritar à toa e a luz da madrugada veio brincar com as imagens do oratório. (idem, p.163-4)

A luz da vela que se apaga dá lugar aos reflexos da lua. O silêncio da noite e mesmo do relógio, personificação do tempo, antecedem o cantar dos galos que anuncia o fim da noite. Na análise dessa passagem, Osman Lins (1972, p.104) escreve: "Faz ainda esse luar, em algum ponto da nossa consciência, mover-se, sutilmente, um vulto delicado e claro: é como se a alma de Madalena visitasse o homem pela última vez, silenciosa e lunar". O astro móvel e morto intensifica a sensação de vazio da cena. A luz negativa que cria o ambiente sombrio é a representação de Madalena, que, segundo Benjamin Abdala Junior (2001, p.183), se encontra associada a essa imagem justamente pelo valor simbólico do noturno creditado pela mitologia popular ao pio funesto da coruja. Esses elementos espaciais atuam sobre a personagem incutindo o temor e o tormento que o levam a recordar-se de Madalena.

A narrativa, preparando maior tensão dramática, não focaliza a carta que Madalena havia deixado para Paulo Honório. Suas últimas palavras, reproduzidas pelo narrador-personagem, retratam a linguagem da esposa, confusa e desnorteada, despedindo-se indiretamente ao mesmo tempo em que desfaz as suspeitas do marido. O diálogo tenso acentua a humanidade de Madalena, certa de sua morte e ainda assim se importando com o esposo e seus moradores, que viviam em moradas frias, na mesma proporção. Como Osman Lins (1976, p.103) observa, ela age e fala "em outra margem, desprendida do mundo". Surge na fala de Madalena uma referência ao espaço que indiretamente está associado à união dos dois, mais precisamente à época do casamento. Recorda com sensibilidade os ipês: "Madalena, olhando a luz, que tremia, agitando sombras nas paredes, saiu-se com esta: – Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus-d'arco com flores. Contei uns quatro. Daqui a uma semana estão lindos. É pena que as flores caiam tão depressa" (Ramos, 1986, p.162). Paulo Honório, uma vez mais, não percebe a força expressiva da relação, que faz Madalena nessa frase, entre a paisagem natural e sua personalidade, sua ação espiritualizadora. Os paus-d'arco floridos nos remetem à descrição do tempo-espaço feita pelo personagem-escritor no dia de seu casamento. Assim, a palavra de Madalena faz referência ao casamento e a sua vida, que terminam de maneira prematura naquele momento. Ela não perde com sua decisão de morrer para os princípios da sociedade burguesa moderna, que representa Paulo Honório, apenas decide não perder sua humanidade.

Os quatro capítulos seguintes, intermediários entre a morte de Madalena e o final do livro, fornecem-nos índices sobre o comportamento dos indivíduos ante os sucessos políticos do momento, revelam que nova mudança está sendo operada na personalidade do fazendeiro, provocada,

desta vez, pelo suicídio da mulher, isto é, a perda total do domínio, uma vez que o suicídio de Madalena representa a máxima afirmação de seu livre arbítrio, da subjetividade e da insubmissão.

As dificuldades nos negócios causadas pela Revolução de 1930 não são enfrentadas por Paulo Honório. São Bernardo vai se arruinando diante de um Paulo Honório apático, que passa a percorrer mecanicamente o interior da casa, "e meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém" (idem, p.179). A presença de Madalena persiste em seu pensamento, denunciando a brutalidade e a coisificação que operou em tudo aquilo que esteve ao seu redor. Apenas com sua morte é que ele percebe que a amava e compreende o "aleijão" em que se havia transformado.

A descrição que Paulo Honório-escritor faz de si mesmo contém o ritmo e as marcas da força reificadora com que dominou os demais. Uma espécie de determinismo reveste a explicação de suas crueldades e de sua própria personalidade, como lemos na seguinte afirmação:

> Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins [...] Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. [...] Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! (idem, p.187)

Nessa parte final, o tom da narrativa é claramente confessional: a ação é praticamente anulada para ceder lugar às interpretações subjetivas, elaboradas agora no tempo presente, onde sujeito do enunciado e sujeito da enunciação voltam a unir-se sob o "eu" dominante do homem que principia a pensar. Eliminada a distância temporal,

focaliza-se a personagem sem os contornos nítidos e firmes de uma única personalidade. Como avalia Benjamin Abdala Junior (2001, p.163):

> A superposição da imagem da fazenda no romance e a do proprietário no escritor revelam a difusa interface de traços e tonalidades que põe o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas encontradas, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas.

O monólogo interior do narrador no último capítulo abala o ponto de vista distanciado daquele, visto em outras partes da narrativa, típico do romance tradicional; agora se visualiza o tempo que ocorre na mente do indivíduo. A subjetividade da narrativa impõe ao tempo e ao espaço uma circularidade, representada pelo fluxo de consciência, pois temos um tempo-espaço que se dobra sobre si mesmo unindo princípio e fim da narrativa. Esse processo impossibilita o indivíduo de descobrir um centro, um começo, e dessa maneira se vê diante de um mundo feito de espelhos que refletem imagens de paisagens, de acontecimentos, de diversos tempos uns nos outros em um movimento contínuo e caótico.

Ao tentar entender o caos, sua visão muitas vezes se contamina com a visão de como Madalena via a pobreza e se revoltava contra sua exploração. Porém, Paulo Honório não consegue ordenar-se a partir do entendimento dos ideais da mulher. Quer se reafirmar por algo que não dominava, ou seja, a escrita. Ao fazer isso, o autor tenta simular não distância, isto é, escrever um texto verossímil com a condição de pouca escolaridade de Paulo Honório.

O tempo-espaço desprezado e superado pelo "explorador feroz" agora é reavaliado nas considerações feitas pelo narrador Paulo Honório do último capítulo:

> Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir que tudo está fora de mim.
>
> Julgo que desnorteei numa errada.
>
> Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. (Ramos, 1986, p.183)

Ele reconhece que esse modo de vida simples poderia ter lhe dado a felicidade e que a fortuna adquirida é exterior ao homem. No fundo se sente tão desgraçado quanto qualquer de seus humildes empregados. Penosa constatação, pois Madalena, que possibilitava o rompimento do isolamento a que se submete e a chance de se humanizar pelo amor, fora destruída.

É por meio da escritura do seu livro e da reconstrução textual de sua fazenda que Paulo Honório busca compreender e discernir entre o ter e o ser e desfazer, ao relembrar sua história, a solidão em que se encontra. Essa busca é despertada na personagem depois da morte da mulher e lhe atormenta a alma. As ações são nulas, Paulo Honório se volta para si mesmo e se ocupa predominantemente de interrogar-se. Suas questões íntimas são o centro da última parte da narrativa que se une ao início desta. Uma existência angustiante, que gira em torno de uma história frustrada. Enterrado vivo em sua casa, ele vive perturbado com os pensamentos que tem de si mesmo, com as lembranças de Madalena, sonhando com "atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem" (idem, p.188), sem ter, ao menos, amizade com o filho.

A morte de Madalena fica associada ao pio das corujas que haviam se instalado no alto da igreja. É esse pio que o faz estremecer e o impulsiona a escrever o livro que conta sua trajetória: "desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e be-

bendo café, à hora em que os grilos cantam, e a folhagem das laranjeiras se tinge de preto" (Idem, p.180). As descrições da fazenda desaparecem nesse momento em que os frutos de sua ambição se tornam mesquinhos diante dos remorsos e desgostos que ele agora experimenta, e finalmente Paulo Honório se vê sozinho com o que realmente é em si mesmo.

A coruja é um ser que enxerga no escuro, que domina a totalidade claro/escuro, que revela e oculta, que mostra o mascaramento da realidade, visto como mal por Paulo Honório. Enfim, pode-se considerar o avatar recalcado que retorna tragicamente. "Meu fito na vida é conseguir São Bernardo" (idem, p.11). Ele consegue seu objetivo, mas o perde tragicamente, não apenas com a Revolução de 1930, momento em que Paulo Honório faz o balanço de seu final ruinoso. Não é o fato de ser proprietário de terras que o levou à ruína, o problema é que existiu algo que fugiu aos domínios humanos, que é a principal causa. Está no amor e não no ciúme (casamento), que é uma variante do sentimento de propriedade, uma vez que aquele se estabelece em oposição ao sentimento de propriedade, a causa principal, pois a perde e se perde.

Outros elementos compõem os fatores que o fazem perder a fazenda e o controle sobre si mesmo. A mulher que idealiza nunca foi Madalena, que está fora do que ele prevê, de sua caracterização, ou seja, foge a sua idealização. Esse "outro" não reconhecido pela personagem foge a sua visão objetiva. O destino é o que resiste ao seu fito e Madalena é sua concretização preanunciada.

Paulo Honório deixa, então, de ser movido pela objetividade e se turva por Eros, o amor. A permanência e a estabilidade são rompidas por seu amor por Madalena e por isso perde sua razão de ser. A avidez e o sentimento de ganância de Paulo Honório ofereceram terreno fértil ao ciúme destruidor, mas é o amor que contraria o planejado casamento para se ter o filho que seria o herdeiro ao tocar

suas emoções amorosas. Ele cai, mas tenta se reerguer pela escrita de seu relato. Aí expõe a culpa, mas também a ameniza. A escrita do relato é um desvio, desdobramento da propriedade. Uma maneira de se aproximar de Madalena dominando para isso o sistema simbólico. O que o leva a escrever e que guia sua escrita é o pio da coruja, índice fantasmagórico. E nisso se nota a perspectiva do passado visto como fantasma, como ruína.

Ao se perceber instrumento de alienação de seus próprios desejos, que construiu um mundo que o destruiu, Paulo Honório se mostra consciente com relação aos seus erros, mas dramaticamente se diz incapaz de seguir outra trajetória: "Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige" (idem, p.187). E a resposta sobre por que escrever a narrativa talvez encerre uma complicação, já que ele escreve para entender o sentido da vida, ainda que esse sentido não seja possível de ser desvendado. Assim,

> A mesma alienação se transforma para o romance em meio artístico. Pois, quanto mais estranho se fizeram os homens, os indivíduos e a coletividade, entre si, mais enigmático se fazem um para o outro. E a tentativa de decifrar o enigma da vida, o verdadeiro impulso do romance, transmuta-se no esforço pela essência que aparece, por sua vez, surpreendente e duplamente estranha, na estranheza habitual e coberta de convenções. (Adorno, 1962, p.47, tradução nossa)

E o monólogo interior que compõe os últimos capítulos do romance revela a angústia em que se encontra Paulo Honório após ver a decadência de São Bernardo, que significa sua própria derrota pessoal.

2
Pedro Páramo: Comala e o espaço encruzilhada

Porque tinha medo das noites que enchiam a escuridão de fantasmas. De encerrar-se com seus fantasmas. Disso tinha medo.

(Rulfo, 2004, p.173)

Em seu livro *Pedro Páramo* (1955) o mexicano Juan Rulfo nos oferece não apenas uma história, mas várias histórias labirínticas que são protagonizadas em Comala, povoado que tem sabor de desdita e cheira a mel derramado, no qual os sonhos vão enfraquecendo e terminam por apagar-se como a chama de uma vela. Um mundo em ruínas feito de murmúrios, porém que teve seus dias de beleza. Para cobrar os anos que esteve longe de sua terra, Dolores Preciado envia seu filho Juan, que promete à sua mãe à beira da morte ir a Comala encontrar seu pai, Pedro Páramo, até então desconhecido. No entanto, o povoado onde habitaria seu pai se acha desabitado, desolado: nele parecem existir apenas seres fantasmais. Por fim, Juan se dá conta de que está em um mundo de mortos, de que as pessoas com as quais se encontrou falavam de suas tumbas

e de que a existência real do povoado se resume às pedras, ao silêncio e às casas desoladas. Aterrorizado e debilitado pelos sussurros dos mortos que testemunham a história passada de Comala dos tempos em que seu pai era vivo, Juan morre. As vozes silenciosas que compõem a narrativa se entrecruzam e encadeiam diferentes fragmentos em torno da história da busca pelo pai.

Pedro Páramo é a figura central, o dono das terras ao redor das quais se ligam as demais personagens e toda a vida de Comala. Os muitos fragmentos contam sua vida desde a infância até sua velhice, como ele se transformou no cacique violento e ganancioso que faz uso de qualquer método para conseguir o fim desejado. "O rancor em pessoa", porém que dedica um amor irrefreável a Susana San Juan, a quem conhece desde a infância. São esses elementos, entre outros, que dão a complexidade da personagem, pois ele é a confluência das bases psicológicas, ontológicas, míticas e sociais que formam a fábula. O poderoso senhor não conseguirá ter o amor de Susana e após sua morte o desespero e a afronta indireta do povoado ao festejar esse dia provocam a ruína total de Comala. Ele morre assassinado por um de seus inúmeros filhos e seu corpo tomba como se fosse um monte de pedras. É esse povoado desértico que encontrará Juan Preciado.

Da tradição literária dos narradores da Revolução Mexicana, Juan Rulfo nos apresenta em sua obra *Pedro Páramo* a renovação e a superação das limitações deste romance convertendo em linguagem poética a temática do mundo rural latino-americano. Como afirma Carlos Fuentes (1990, p.172, tradução nossa):

> Juan Rulfo assume toda esta tradição, a desnuda, tira do cacto os espinhos e os crava como um rosário no peito, pega a cruz mais alta da montanha e nos revela que é uma árvore morta de cujas ramas pendem, no entanto, os frutos, sombrios e dourados das palavras.

De fato, seu romance impôs à crítica especializada a necessidade de rever seus conceitos, para fazer frente a uma estrutura fragmentária e caótica e dar corpo a uma sucessão de fios narrativos aparentemente dispersos. A obra requer leituras minuciosas e múltiplas, opostas à das tradicionais, exigindo um trabalho interminável e vigoroso da crítica que proporciona, na medida em que é consciente de sua problemática, novas e interessantes leituras.

A motivação que dirige nossa leitura de *Pedro Páramo* surgiu da problemática que se manifesta na construção de seu espaço carregado de significados, uma vez contextualizados. A criação espaço-temporal no romance é dinâmica, superando os esquemas tradicionais de percepção da realidade como reprodução mecânica, e dialoga com o conflito narrado e também atua sobre e em função das personagens.

Uma vez desmembrada a narrativa, encontramos cinco ou seis núcleos narrativos que podem ser nomeados de maneira estereotipada – a mãe, a amante, a infância, o filho, o pai, o cacique – e que se encontram subdivididos e distribuídos dentro de um desenho interno orgânico de 68 fragmentos. Em seguida, analisamos um conjunto de aspectos que deverá perpassar o romance e que exemplifica espacialidades ficcionalizadas que extrapolam os limites do narrado e que esboçam situações do homem e seu espaço existencial. Entre os primeiros, a construção do espaço a partir da memória idealizada encontrada nas palavras de Dolores Preciado e a desconstrução dessa idealização por seu filho Juan Preciado; a relação e a identificação de Pedro Páramo com Comala e sua amada Susana San Juan; sua desintegração e o passado visto como ruína; a impossibilidade de comunicação e a solidão das personagens em seu espaço de origem.

Assim, partindo da perspectiva das vozes que narram, se cria uma verdade fundamentada em encontros e desen-

contros temporais e espaciais que regem, por sua vez, a vida das personagens impondo-lhes uma incessante busca por seu tempo e espaço.

São espaços que apresentam algumas representações instintivas e emocionais que seriam arquétipos que norteiam o homem e o colocam em face da sua existência. Como, por exemplo, a morte; a origem da vida, mais precisamente as reiterações do espaço edênico, a viagem; o inferno; o paraíso, que transmutaram em um mesmo campo psicológico de desilusão.

O retorno de Preciado, o filho órfão, é valorizado, uma vez que reafirma a necessidade de encontrar suas origens: retorno que é mediado pelos "olhos", metáfora especular, e pelas recordações de sua mãe, Dolores. Enfim, pela alteridade que servirá de contraponto espaço-referencial:

> Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver. (Rulfo, 2004, p.26)

Esse regresso corresponde à recuperação da identidade pessoal e humana, que se perde em condições de miséria, injustiça e esquecimento. Por isso a mãe pede que o filho exija o que lhe cabe: "Exige o que é nosso. O que ele tinha de ter me dado e não me deu nunca... O esquecimento em que nos deixou, filho, você deve cobrar caro" (idem, p.25).

Os fragmentos das recordações da mãe, Dolores, presentes na memória de Juan Preciado, são descritivos e estão carregados de positividade e de imagens que instauram uma visão paradisíaca de Comala. Essas imagens, no entanto, são desconstruídas na convivência contígua à Comala do presente da narração, estabelecendo um triste contraste.

Nota-se que Dolores se encontra profundamente relacionada à terra, ao doméstico (à cozinha, suas obrigações domésticas). Suas recordações de Comala refazem emotivamente um tempo vivido e motivam a viagem que faria Juan Preciado, mas também tais imagens retroalimentam seu rancor por Pedro Páramo. Dessa maneira, o retorno desejado por Dolores é concretizado por seu filho, com a missão de resgatar suas origens, recuperando um universo perdido e encontrando seu pai, peça fundamental para isso.

Está nas recordações trazidas de sua mãe, mais particularmente na maneira como ela se percebeu no lugar da existência e como o espaço condicionou suas relações sociais, ou seja, nas dimensões espaciais interiorizadas, o alimento necessário para a busca do paraíso edênico, onde as diferenças se anulariam; onde Dolores apreende pelos sentidos uma terra farta: "... Planícies verdes. Ver subir e descer o horizonte com o vento que move as espigas, o ondear da tarde com uma chuva de ondas triplas. A cor da terra, o cheiro da alfafa e do pão. Uma cidade que cheira a mel derramado..." (idem, p.43).

Os elementos que compõem essa imagem nos dão a dimensão de seus devaneios, isto é, um mundo vasto, fértil, marcado pelas percepções sensoriais do ver e do sentir que por sua vez conotam também a juventude de Dolores. Sua imaginação aumenta essas imagens, transpondo qualquer limitação, fazendo do horizonte, que conota subjetivamente o porvir, uma linha móvel. Alegria visual que intensifica a sensibilidade de seus suspiros; portanto, é um ambiente atuante e vital para sua experiência humana. Essa relação entre a personagem e a paisagem contemplada e vivenciada exemplifica o que Gaston Bachelard (1988, p.50) nos diz:

> Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da

> vida que veneramos realmente uma imagem descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende a toda paixão.

A perda do paraíso terrestre é justamente o que faz Dolores e as outras personagens reviverem e ampliarem na memória uma felicidade passada e desejada; contudo, apenas possível na imaginação. Esse "antes" paradisíaco encontra correlatos semânticos nas memórias de Pedro Páramo idoso e nas recordações ultratumular de Susana San Juan. A planície verde coberta de espigas de milho que o vento balançava, os odores da alfafa, do pão recém-saído do forno e do mel são produtos líricos de uma reconstrução espacial e temporal idílica que também aparece nos montes verdes descritos pela personagem Pedro Páramo: "[...] Nas colinas verdes. Quando soltávamos pipas na época do vento. Ouvíamos lá embaixo o rumor vivo do povoado enquanto estávamos acima dele, no alto da colina, conforme ia embora o fio de cânhamo arrastado pelo vento" (Rulfo, 2004, p.36).

As recordações de Dolores do "sabor [...] dos botões das laranjeiras na mornidão do tempo" (idem, p.44) também ecoam nas imagens que Susana guarda em sua memória ultratumular: "Penso em quando os limões amadureciam. No vento de fevereiro que rompia os talos das samambaias, antes que o abandono as secasse; os limões maduros que enchiam o velho pátio com seu perfume" (idem, p.113).

Todas essas imagens espaciais contêm a profundidade de um tempo determinado como o da felicidade e convivem justapostas na narrativa. Esses relevos projetam e corporificam as vicissitudes da grandeza humana em uma relação de intimidade e identificação com a paisagem. De fato, a

privação desses quadros naturais provocará a desesperada caminhada de seres que se sentirão sem rumo, abandonados no Cosmos, já que se identificam e se apegam intensamente a esses espaços.

A justaposição dos diferentes tempos do passado com o presente da narrativa e o mundo dos mortos e dos vivos postos como simultâneos, da narrativa, corrobora esse sentido, qual seja, ressaltar a impossibilidade da volta do tempo passado. O que permite refazer algo, agora, são as palavras que compõem as versões da história, contadas pelas personagens. No entanto, é justamente no silêncio, nos murmúrios que envolvem as personagens e suas ações e as acompanham nos relatos que contam suas memórias, permeando toda a narrativa, que surge a possibilidade de entender esse mundo de rumores.

O silêncio é quebrado por um pássaro que irrompe com seu som na chegada de Juan Preciado a Comala, por um grito humano que surge de tempos remotos, por animais que berram interrompendo o vazio da noite. Enfim, as vozes da narrativa são precedidas por um silêncio aterrador. Porém, a chuva e o vento ininterruptos vão fiando a narrativa em um movimento que não separa uma dada realidade, ou determinado relato do outro, por linhas do tempo.

Assim, embora o tempo-espaço evocado pelas descrições espaciais de Pedro Páramo – quando sonha com sua amada no banheiro – seja o mesmo das recordações de Susana, ele não se comunica com o de Dolores, já que esta representa para Pedro Páramo apenas a possibilidade de ampliar os limites de sua terra e saldar suas dívidas. Assim exclama Fulgor, depois de acertar o casamento entre ambos: "Venha para cá, terrinha de Enmedio. E via como ela vinha. Como já estava aqui. O tanto que uma mulher, afinal de contas, significa" (idem, p.62).

O casamento de conveniência (Dolores era a dona das desejadas terras de Enmedio) e o assassinato de Toribio

Aldrete também por questões de limites de terra permitem a salvação e a ampliação dos bens da família Páramo. Por isso o desejo de possuir a terra se encontra em disjunção com a comunhão amorosa de ambos.

Já o sangue derramado de Toribio Aldrete permitirá a apropriação de suas terras; porém, como veremos adiante, sua morte desencadeará, por transferência metonímica, a introdução de um espaço anunciador primordial na trajetória de Juan Preciado. É por meio dessas táticas violentas que Pedro se apodera das terras de Media Luna e reúne em torno de sua figura um povoado, Comala, que terá tempos de bonança econômica, ainda que concentrada, e que viverá enquanto essa força maior o dominar.

O universo que recria o "antes" de Comala, isto é, os tempos de fertilidade, é vivenciado interiormente por essas personagens em contraste com o momento "real" vivido por elas, o que denota uma tendência subjetiva de evasão da realidade. Dolores vive em uma situação social de dependência, vive de favor na casa de sua irmã. Já Susana San Juan relembra depois de morta um tempo-espaço de regozijo que coincide com a época da morte de sua mãe, o que deveria trazer-lhe tristeza e afetação pelo afastamento a que se submeteu devido à doença contagiosa da mãe. Portanto, suas recordações estabelecem um contraste íntimo entre a personagem da mãe e o momento recordado, já que focaliza um momento de nostalgia e felicidade em harmonia com a natureza: "E os pardais riam; bicavam as folhas que a brisa fazia cair, e riam; deixavam suas plumas entre os espinhos dos galhos e perseguiam as borboletas, e riam. Era esse tempo" (idem, p.114).

Por sua vez, Pedro Páramo idoso se lembra do tempo-espaço de sua infância em comunhão com seu amor e o espaço circundante no momento da perda de seu poder e diante da impossibilidade de ter Susana. Dolores significa somente a espoliação da terra e a vê como seu paraíso, prin-

cipalmente pelo fato de lhe haver proporcionado segurança econômica, já que é praticamente a única a herdar as terras da família. Susana San Juan é a busca de uma felicidade amorosa idealizada. Sua existência marca a vida espiritual e íntima de Pedro Páramo.

Um elemento que exerce uma força que atravessa toda a obra é a água. Rulfo busca no poder da simbologia da água certas combinações que se abrem para a profundidade dos desejos e sonhos relacionados com a força material e espiritual dessa substância. Gaston Bachelard dedicou-se ao estudo das sutis variações das águas em *A água e os sonhos* (1989): as águas claras, primaveris, correntes, amorosas, profundas, dormentes, mortas, compostas, suaves, violentas; a água como mestre da linguagem, entre outros.

Em *Pedro Páramo,* a construção do espaço concreto se revela em elementos fugidios, imprecisos como a água, o vento, o vazio, o binômio luz e sombra, presentes nos fragmentos das vivências espaciais subjetivas. A caracterização de Susana feita por Pedro é ilustrada pela candura dos elementos líquidos, o contrário da relação estabelecida por Dolores Preciado: "Seus lábios estavam molhados como se tivessem sido beijados pelo orvalho [...] De você, eu me lembrava. Quando você estava ali me olhando com seus olhos de água-marinha" (Rulfo, 2004, p.36). Não é ele quem beija seus lábios, é o orvalho, associando-o ao frescor, uma das qualidades das águas claras, primaveris, em sua mais simples psicologia, segundo Bachelard (1989, p.34). Se os lábios são suaves, são água; se o olhar é inocente e puro, é um olhar de água. A água, portanto, nessas imagens da infância é o elemento que reflete a imaginação de uma pureza idealizada.

Essa aparente harmonia estabelecida entre Susana e a liquidez fugidia da água se associa tanto à pureza, à inocência do olhar, quanto à necessidade de purificação inferida principalmente pelas relações incestuosas de Susana. A

descrição de objetos situados no tempo-espaço de sua vida em Comala e das lembranças do mar e de seu amor por Florencio é reforçada pela valorização da pureza que encontra por meio da água a imagem ideal de sua representação. O mundo da loucura fragmenta imagens, desmancha as formas, que passam a reconstituir índices de um tempo-espaço perdido, sustentado pelo absurdo. As geografias sonhadas por Susana funcionam como uma tentativa de desarticulação e insubmissão à organização das forças arbitrárias que regem o mundo de Comala e de todos os que estão sob o domínio de Pedro Páramo.

Ela também é caracterizada por elementos celestiais, que como a água tematizam os valores da suprarrealidade. Há uma "continuidade material da água com o céu" (idem, p.137), assim a personagem é levada a lançar para o céu seu olhar em busca da mesma luminosidade que encontra ao exprimir materialmente seu amor pelas metáforas da água. Seus sentimentos por Susana se abrem para o infinito:

> A centenas de metros, acima de todas as nuvens, além, muito além de tudo, você está escondida, Susana. Escondida na imensidão de Deus, atrás de sua Divina Providência, onde não consigo alcançar você nem ver você e aonde minhas palavras não chegam. (Rulfo, 2004, p.37)

Essa recordação de Susana aparece juntamente com a história de Pedro Páramo ainda criança, o que sugere a antecipação do conhecimento da morte de Susana, ou seja, Pedro Páramo idoso lembrando-se de sua infância e introduzindo uma informação que saberia apenas na idade adulta. Ou também, a Comala de Pedro Páramo vista por ele ainda criança, que ressurge adjacente à história de Juan Preciado, sonhando com a mulher que amaria e perderia. De qualquer maneira, essa imagem de Susana em um plano superior, acima do poder humano e do mundo decifrável, é

vista por Pedro Páramo nos momentos finais de sua vida, em que (re)vê Susana também por um elemento celestial, isto é, a lua incrustada na noite.

O tempo-espaço da infância ideal desaparece com a partida da amada. A tristeza é tão grande que a própria tarde é significativamente construída pela percepção da cor vermelha no espaço da despedida. O sangue espalhado que mancha assume as conotações do sangue derramado que significa morte, fim.

> No dia em que você foi embora entendi que não tornaria a vê-la. Você ia tingida de vermelho pelo sol da tarde, pelo crepúsculo ensanguentado do céu. Você sorria. Deixava para trás um povoado do qual muitas vezes você mesma me disse: "Gosto daqui por sua causa; mas odeio isso aqui por causa de todo o resto, até por ter nascido aqui". Pensei: "Não regressará jamais; não voltará nunca". (idem, p.45)

O povoado odiado, ao qual Susana regressará após a morte da mãe por tuberculose, será reforçado pelas imagens negativas de seu pai, como veremos adiante. A partir desse momento se abrirá o tempo das ações arbitrárias, dos crimes, da infertilidade e do perambular das personagens e que termina na Comala que conhece Juan Preciado, que se identifica com o inferno.

A solidão amorosa de Pedro Páramo se manifesta, como vimos, intensa nesses espaços não fixos, difusos, místicos e infinitos nos quais se reiteram as imagens do alto, do celeste e do puro que constroem a dimensão espacial íntima de suas recordações de Susana. Entretanto, se Susana está ligada ao aéreo, à água, Pedro, como o próprio nome já confirma, se encontra ligado à terra, elemento oposto. Pedro Páramo era "como um tronco duro começando a se despedaçar por dentro" (idem, p.154). Do mesmo modo, o amor não concretizado de Susana por Florencio

se encontra em um espaço oposto ao seu. Sua identificação com a terra é vista por ela nessa caracterização: "E sua voz era dura. Seca como a terra mais seca. E sua figura era barrosa, ou se tornou barrosa depois?, como se entre ela e ele se interpusesse a chuva" (idem, p.144). Ambos surgem na imaginação de Susana relacionados com a dureza da matéria que os compõe. No entanto, é pela atividade da água de amolecer a terra que surgem as dimensões espaciais subjetivas de seu amor por Florencio. Pedro Páramo, por sua vez, aparece como se fosse terra incapaz de absorver a água e, portanto, a impossibilidade de estabelecer vínculos íntimos entre ambos na fase adulta, uma vez que a água atuaria não tanto quanto substância, mas como força criadora imprescindível ao surgimento tanto das formas vivas quanto dos sentimentos amorosos. Já Florencio passa por uma gradação na sua matéria que vai desde a terra mais seca, passando pela imagem barrosa, que adere facilmente, até a líquida, da chuva que desmancharia, deformaria sua forma, possibilitando os movimentos íntimos e constantes da água que escoa.

Outros elementos espaciais que definem as personalidades de Pedro Páramo e de Florencio em relação a Susana se concentram nas oposições dia/noite, terra/água e pureza/pecado. A primeira oposição distingue Pedro Páramo de Florencio a partir dos correlatos claridade e escuridão, que, por sua vez, se associam à ideia de pureza e pecado, respectivamente:

> Era cedo. O mar corria e baixava em ondas. Soltava-se da sua espuma e ia embora, limpo, com sua água verde, em ondas caladas.
>
> – No mar só sei me banhar nua – disse a ele.
>
> [...] – Gosto mais de você nas noites, quando estamos os dois ao mesmo travesseiro, debaixo dos lençóis, na escuridão. (idem, p.138)

Pedro Páramo e Susana mantiveram uma cândida relação amorosa na infância que os unia por elementos matinais em ambientes abertos, como banharem-se juntos em um rio, soltar pipas. Na idade adulta, as fantasias de Susana ainda se encontram relacionadas a esses elementos. Florencio, por outro lado, aparece em seus sonhos preferindo um ambiente oposto, ou seja, o lugar símbolo da consumação da paixão é um quarto escuro. Dessa maneira, embora Pedro Páramo não consiga transpor as barreiras que o separam de Susana, os espaços de claridade e pureza que compartilharam na infância permanecem na mente dessa mulher, agora na imagen da força e da delicadeza do mar, ligado à ideia de amor puro, além de propiciar os desejos femininos mais íntimos.

A necessidade de Susana de banhar-se no mar atua como elemento mediador de sua relação amorosa com Florencio, ao mesmo tempo em que evoca indiretamente as recordações da relação com Pedro Páramo. A conjunção carnal de Susana com Florencio se faz pelas descrições que alcançam a sensibilidade do leitor com imagens erotizadas que ressignificam elementos da natureza para captar os odores, os movimentos, as emoções com que ela imagina e fantasia a penetração carnal:

> […] O mar *molha* meus *tornozelos* e vai embora; *molha* meus *joelhos*, minhas *coxas*; *rodeia* minha *cintura com seu braço* suave, dá voltas sobre meus *seios*; *se abraça ao meu pescoço*; *aperta* meus *ombros*. Então *me afundo* nele, inteira. E *me entrego a ele* em seu bater forte, em seu suave possuir, sem deixar pedaço. (ibidem, grifos nossos)

A imprescindível necessidade de amar é contemplada nos sonhos e desejos sensuais de Susana que praticamente personificam o elemento natural, o mar. A gradação dos verbos "molha", "rodeia", "se abraça", "aperta", "me

afundo", "me entrego", usados para indicar a ação de banhar-se no mar juntamente com a descrição das partes do corpo que vão sendo molhadas, adquire ambiguidade e chega a confundir o sujeito da ação, o mar, com Florencio no final da recordação "me entrego a ele". É bom recordar que essas lembranças espaciais são narradas por Susana na primeira pessoa, assim como na recordação da morte da mãe. Dessa maneira, é possível perceber que o tempo-espaço é revivido intensamente por meio de recursos expressivos como os verbos no presente do indicativo e a gradação destes. Artisticamente esses recursos apontam para a satisfação de suas necessidades libidinosas que se encontram em consonância com essa paisagem natural. Essa transposição acrescentada ao seu patrimônio interior lhe faz companhia e lhe proporciona plenitude cósmica. No seu caso, essa relação com a natureza ajuda a imaginação a superar a realidade ao seu redor que apresenta um quadro de descomunhão social e privação de liberdade.

A água nas diversas formas de sua apresentação na natureza possui uma presença importante na narrativa, como vemos. A chuva é uma das imagens poetizadas que recriam o tempo-espaço paradisíaco, com algumas variações de significado, que aparecem de maneira constante na obra:

> A água que gotejava das telhas fazia um buraco na areia do quintal [...]. A tormenta tinha ido embora. Agora, de vez em quando a brisa sacudia os ramos do pé de romã fazendo jorrar uma chuva espessa, estampando a terra com gotas brilhantes que logo se embaçavam. As galinhas, encolhidas como se dormissem, sacudiam de repente suas asas e saíam ao pátio, bicando depressa, agarrando minhocas desenterradas pela chuva. Quando as nuvens corriam, o sol arrancava luz das pedras, coloria tudo de um arco-íris de cores, bebia a água da terra, brincava com a brisa dando brilho às folhas com as quais a brisa brincava. (idem, p.35)

Descrita por um narrador em terceira pessoa, essa passagem abre uma das divisões narrativas na qual aparece Pedro menino pensando em sua amada. Esse tempo da infância feliz é acariciado visualmente pela chuva atravessada pelos raios de sol e pelas ondulações do vento, que representam a força positiva de criar, e se encontra, por isso, inevitavelmente ligado a uma esperança. Pedro se apresenta nessa situação espacial com um espírito meditativo e terno, cheio de um amor puro que se associa ao espaço aberto da natureza. Porém, é em um espaço solitário e fechado que ele desfruta de sua paixão e esse ambiente é oposto à idealização do espaço relembrado – aberto –, sobressaindo-se a contradição espacial:

> – Que tanto você faz aí no banheiro, rapazinho?
> – Nada não, mãe.
> – Se você continuar aí vai aparecer uma cobra e vai picar você.
> – Está bem, mãe. (idem, p.35-6)

O isolamento do filho em um lugar associado à imundice e à curiosidade sexual do menino parte da percepção que a mãe tem desse espaço e de suas concepções morais. O fato de alertá-lo sobre a cobra explica a condenação que a mãe faz em relação à presença do filho na latrina. No entanto, o contraste se forma justamente pela desconfiança da mãe e pelos pensamentos de Pedro. Os elementos espaciais nessa sequência narrativa são reforçados pelo contraste entre espaço aberto e fechado com seus respectivos valores de liberdade e proibição, por parte da mãe. São, porém, anulados e elevados pelas considerações do narrador, o Pedro Páramo já adulto, que relembra esse momento da infância, relatando à amada seu amor impregnado de um plano geográfico vinculado ao alto, como vimos anteriormente.

A chuva que introduz o tempo-espaço dos devaneios de Pedro e sua paixão por Susana na infância também vem carregada da dor por pesadas lágrimas que trazem ao mundo um sentimento de tristeza, no qual "as gotas deslizavam em fios grossos como lágrimas" (idem, p.39). Essa paisagem antecede as chuvas férteis da Comala que será dominada por Pedro e ecoa novamente nas chuvas agonizantes de Susana. A água é mais uma extensão do próprio ser que mero jogo formal: ela vem simbolizar as forças humanas profundas, além de fazer o leitor compreender que essa água rege o destino dos homens. Um destino cíclico "essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser", (Bachelard, 1989, p.6), sendo que toda a infelicidade é uma lágrima viva, um fio de vida que se une à água ou ao fogo carregado simbolicamente pela melancolia e pelos anúncios sinistros, como nos explica Gaston Bachelard.

Aproximando-se do momento da morte de Susana, a chuva se faz constante na paisagem de Comala: "A chuva amortece os ruídos. Continua-se ouvindo mesmo depois de tudo, granizando suas gotas, fiando o fio da vida" (Rulfo, 2004, p.128). Transformada em dilúvio, sem a presença juvenil do sol que pareceu traduzir a alegria das imagens da Comala paradisíaca, agora altera a imagem da região juntamente com as sombras, criando, enfim, uma atmosfera de remorsos e aflições que lentamente ensurdece a vida e mantém Susana sepultada em uma casa isolada pelas águas da chuva.

O "fio da vida" também se metaforiza na chama, uma luz intensificando o drama humano. Luz *versus* escuridão e o lusco-fusco delimitam tempos diferentes e depois os reúnem simultaneamente. Susana San Juan é um ser diurno, ela é a luz que ilumina Pedro Páramo, sua última consolação antes da morte, porque a noite que se apoderará dele não tem essa luz: "Porque tinha medo das noites que enchiam a escuridão de fantasmas. De encerrar-se com

seus fantasmas. Disso tinha medo" (idem, p.173). O dia aparece como elemento positivo em contraste com a noite: "O dia clareava. O dia desbarata as sombras. Desfaz" (idem, p.81). A noite, metáfora da privação do ser, do encontro com o inconsciente, é o momento da debilitação e do enfraquecimento.

Portanto, a mesma chama que justapõe vida e morte desperta fantasias e vigia a noite das loucuras de Susana, com uma languidez que produz movimentos claro-escuros de sonhos que reanimam o passado, convertendo-se no sonho do sonho que é o pesadelo. Como na passagem seguinte:

> Uma rajada de ar apaga a lamparina. Vê a escuridão e então para de pensar. Sente pequenos sussurros. Em seguida ouve a percussão de seu coração em palpitações desiguais. Através de suas pálpebras fechadas entrevê a chama de luz. (idem, p.133)

A luz solitária introduzida pelo narrador em terceira pessoa, dando-lhe a importância de uma personagem, parece não iluminar as trevas do quarto, pois sempre brilhava com a mesma palidez. Essa luz que irradiava tênue não representaria nenhum sofrimento se também não simbolizasse a própria solidão perturbadora da alma de Susana:

> Uma luz difusa; uma luz no lugar do coração, em forma de coração pequeno que palpita como chama pestanejante. "Seu coração está morrendo de dor" pensa. "Já sei que você veio me contar que Florencio morreu; não se apresse por mim. Eu tenho minha dor guardada em um lugar seguro. Não deixe que seu coração se apague". (idem, p.134)

A luz, a chama, instaura uma espacialização subjetiva, uma vez que todo espaço está relacionado com a luz e com

as cores e, neste caso, se subjetiviza apontando as profundidades insondáveis dos sentimentos e da loucura de Susana, deformando e sombreando suas lembranças. Nessa chama, cruzam-se as dimensões espaciais e temporais, visto que o tempo de duração da chama é a metáfora do drama natural da vida e da morte. Da mesma maneira que parece iluminar e escurecer o quarto, o tempo da duração da luz marca a duração da vida da personagem. Associando o transitar de almas sem destinos que habitam Comala ao sincretismo religioso indígena/católico de acender velas para iluminar o caminho dos mortos até sua chegada ao céu, percebemos o diálogo e a contiguidade dos planos e dos tempos passado e presente como um todo complementar. A sequência vida depois morte se confunde neste quarto/tumba velado por uma chama que se apaga e se acende criando um mundo sem barreiras espaciais e temporais, pois Susana fala com seu pai morto quando revive o tempo-espaço das vivências com Florencio.

Pedro Páramo, no entanto, não percebe que sua amada presa em uma "sepultura de lençóis" se encontra enterrada viva e que a fronteira que os separa é intransponível. Mesmo depois de ter assassinado Bartolomé San Juan para recuperar seu amor da infância e passados trinta anos, ele não entende o porquê de ela não compartilhar os mesmos sentimentos da infância, de amar um morto e escapar a seus domínios:

> Ele achava que a conhecia. E, mesmo se não fosse assim, será que não bastava saber que ela era a criatura mais amada por ele sobre a terra? E que além do mais, e isso era o mais importante, serviria para que ela andasse pela vida alumbrando-se com aquela imagem que apagaria todas as outras recordações. Mas qual era o mundo de Susana San Juan? Essa foi uma das coisas que Pedro Páramo jamais chegou a saber. (idem, p.137)

Se Susana é essa luz ativa que naturalmente foi penetrando na imaginação e no coração de Pedro Páramo, envolvendo-o de amor e carinho pela amada, tal aprofundamento íntimo também lhe provocará a ruptura anímica e física. Essa mesma luz é desejada como apoio espiritual no momento da morte como sendo capaz de converter em simples recordações todos os seus crimes cometidos. Os caminhos impenetráveis do mundo de Susana San Juan contrastam com os anos de alegria e das brincadeiras que os uniam sob uma Comala que ganha nas recordações das personagens adultas ares paradisíacos. De maneira indireta, Susana se relaciona com Pedro Páramo pelas recordações do tempo-espaço dos "limões e pardais", isto é, por meio de um lugar comum no qual a felicidade se apresenta difundida nesses elementos naturais. Destinada à loucura e ao seu amor idílico por Florencio, Pedro Páramo acompanha seu sofrimento dia após dia tentando encontrá-la fisicamente nos braços de outras mulheres e amando-a obsessivamente. A narrativa, assumindo um narrador em estilo indireto, nos faz a seguinte pergunta: "O que aconteceria se ela também se apagasse como se apagou a chama daquela luz débil com a qual ele a via?" (idem, p.145). A resposta vem na sequência narrativa e se resume ao destino imposto a Comala por Pedro Páramo, isto é, o abandono ao cruzar os braços na intenção de que o povoado morresse de fome. E morre. Porque a amou, mas não pôde se comunicar com seu mundo, se torna vulnerável e se une a Susana em um mútuo ódio por Comala. Sem Pedro Páramo, o destino de Comala é o fracasso, o silêncio total.

A viagem de Preciado, que revelaria o tempo-espaço das memórias de sua mãe, Dolores, se transforma na viagem sem volta, pois lá o primogênito de Pedro Páramo tem o encontro com a morte das demais personagens e com sua própria morte. Em Comala, Juan Preciado encontra o tempo-espaço da simultaneidade, a planície deserta,

marco simbólico do destino dos Páramos e das demais personagens que se encontram sob seu domínio. É o lugar por excelência onde se ambientam as sucessivas e contíguas desgraças e frustrações humanas. É como herdeiro dos crimes e culpas da família Páramo que Juan Preciado chega ao anoitecer a Comala para encontrar-se com suas origens.

No caminho – "eu havia topado com ele em Los Encuentros, onde se cruzam vários caminhos" (idem, p.27) – que o levará a Comala se encontra com Abundio, que o guiará até lá. Esse encontro de Juan com seu irmão parricida, que abre o relato, contém vários signos espaciais que antecipam as ações narrativas. O lugar do encontro, uma encruzilhada, é por excelência uma metáfora do entrelaçar de diversos destinos. Mikhail Bakhtin (1988, p.350), ao analisar os valores cronotópicos literários, afirma sobre o cronotopo da estrada:

> Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: 'caminho da vida', 'ingressar numa nova estrada', 'o caminho histórico', etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.

A metáfora espacial do caminho como o transcurso do tempo (andar a vida) se transforma em enigma para Preciado ao se recordar das palavras de sua mãe: "O caminho subia e descia: 'Sobe ou desce conforme se vai ou se vem. Para quem vai sobe; para quem vem desce'" (Rulfo, 2004, p.26). Ao longo do romance fica ressaltada a importância, nas vivências das personagens, dos movimentos fundamentais de ascender e descender. Para chegar a Comala é necessário descer e, à medida que Juan e Abundio vão descendo ao povoado, o clima hostil é comparado ao inferno, e nesse vale, onde se localiza Comala, as lágrimas, a solidão,

o desamor são suas características marcantes. Também nos sonhos de Pedro Páramo a plenitude da sensação vivida se idealiza no modesto horizonte de Comala. Seu amor por Susana está preso pelo "fio de cânhamo", que poeticamente metaforiza seu amor inocente. Situado em um espaço do alto ("no alto da colina"), que assume conotações positivas, ambos veem o povoado que se encontra em um plano inferior – "lá embaixo" –, plano do baixo e, portanto, local da desigualdade e degradação. Assim, o amor por Susana é valorizado positivamente pela coordenada espacial do alto em contraste com o plano do baixo.

Outro exemplo importante de verticalidade nos polos direcionais alto/baixo pode ser constatado na sequência narrativa na qual Susana desce a um poço, presa por uma corda, na infância, na tentativa de encontrar alguma riqueza para seu pai. Essa passagem não teria tanta importância na narrativa se não fosse ali o lugar do encontro da menina com sua mortalidade, a caveira sepultada, e o início da perda de si mesma de maneira violenta, obrigada por seu pai a enfrentar-se com o desconhecido. A corda que "era como se fosse o único fio que a unia ao mundo lá fora" (idem, p.131) é, como no exemplo de Pedro Páramo, o objeto que a liga metaforicamente à lucidez, à realidade que está fora, acima da profundidade do poço, estabelecendo o evidente contraste. Podemos observar que o tema da loucura de Susana encontra nas espacialidades alto/baixo e nos objetos que servem de motivos para a ambientação, isto é, a chama da vela, a corda ("fios"), imagens que a mantêm dramaticamente ligada à vida, à consciência e ao amor dos quais se desprende para sempre.

Juan Preciado, para seguir seu caminho, tem que descer, e Abundio tenta adverti-lo sobre o que o espera em Comala: "Aquilo fica em cima das brasas da terra, bem na boca do inferno" (idem, p.28). Indagado sobre Pedro Páramo, Abundio é lacônico ao responder que aquele é "o rancor

em pessoa" (ibidem). Porém, Juan vem a Comala depois de formado "um mundo ao redor da esperança que era aquele senhor chamado Pedro Páramo" (idem, p.25). Ou também, como ele diz a Dorotea, "vim procurar Pedro Páramo, que ao que parece foi meu pai. Vim trazido pela ilusão" (idem, p.94). Neste momento da narrativa, Juan é posto em disjunção com duas realidades contrastantes, isto é, a Comala idílica e a Comala infernal, que o levará à morte. Portanto, o caminho ambíguo contém o começo e o final que não leva a nenhuma parte senão ao despertar da consciência da dura travessia da ilusão inocente à descoberta de um mundo de verdades e enganos que se confundem muitas vezes.

Outra imagem que compõe o ambiente fronteiriço, o umbral cruzado por Juan, é o grito dos corvos, uma espécie de avatar que o adverte sobre seu destino, já que se associa à inospitalidade do lugar que, segundo Abundio, é pior que o inferno, pois "muitos dos que morrem por lá, quando chegam ao inferno, voltam para buscar um cobertor" (idem, p.28).

À medida que vai avançando para o povoado de Comala, o órfão Juan Preciado o descobre com olhos incrédulos, já que pensava encontrar nesse povoado a visão de sua mãe, Dolores, mas, quando começa a entrar em contato com o local onde estaria localizado o povoado, se depara com a dificuldade de encontrá-lo, pois este não condiz com as lembranças dela. Logo nota que não se trata do jardim edênico das recordações de Dolores: "Agora eu estava aqui, neste povoado sem ruído. Ouvia meus passos caírem sobre as pedras redondas que empedravam as ruas. Meus passos ocos, repetindo seu som no eco das paredes tingidas pelo sol do entardecer" (idem, p.30). Outro entardecer ou o mesmo entardecer com que Pedro Páramo viu sua Susana partir e que o despertou para os crimes e as desgraças.

Essa desconhecida realidade é constatada com decepção: a primeira reação ante esse espaço insólito construído

por ocos e ecos. Cria-se, assim, um foco conflitual, marcando dois momentos importantes da existência de mãe e filho: de um lado temos um ser chamado a conhecer um novo lugar, Juan, no qual a largueza do mundo é convidativa; e de outro, a divisão desse grande sonho, sonhado por Dolores, com a certeza do inconciliável. Esse contraste é problemático, uma vez que expõe o conflito da impossibilidade de regressar ao paraíso.

O modo como Juan Preciado prossegue sua entrada na cidade já nos revela a dimensão da sensibilidade em relação à paisagem que começa a se esboçar em seu ser: "Olhei as casas vazias; as portas cambaias, invadidas de erva" (ibidem). Esse retrato é visto sob uma luz malévola, um recorte metonímico que projeta uma realidade degradada, enfocando, desse modo, a paisagem exterior que se encontrará também interiorizada nas personagens, pois as imagens idílicas que estas possuem de Comala não excluem essa outra realidade desoladora.

Essa paisagem encontra uma explicação no tormento da mente: "E embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia. E que se eu escutava somente o silêncio era porque ainda não estava acostumado ao silêncio; talvez porque minha cabeça viesse cheia de ruídos e de vozes" (idem, p.31). O povoado surge então com a incompatibilidade da implantação de um mundo sonhado, porém real, em um espaço impregnado por uma atmosfera irreal, que é descrito pela negação de elementos que lhe dariam vida, restando de vivacidade apenas o silêncio, os murmúrios que guardam a história de Comala. Essa oposição nos é apresentada pelos sentidos da personagem, que ouve, sente, vê e toca o mundo que se faz necessário ser ampliado para o seu conhecimento.

Se o mundo sonhado por sua mãe vai se desfazendo, outro espaço vai sendo apresentado por Preciado. Este está repleto de imagens que se opõem: um povoado vazio, toma-

do pelos ecos, ocos, sussurros, personagens que se diluem, calor. Ou seja, o mundo que já havia anunciado Abundio.

A próxima personagem com a qual Preciado se encontra é Eduviges Dyada, que o introduz em um espaço fechado que também atua como um importante antecipador da narrativa. Juan Preciado é hospedado por Eduviges Dyada em um espaço marcado pelo crime, pois é convidado a passar a noite em um quarto onde Pedro Páramo, por intermédio de Fulgor Sedano, assassina Toribio Aldrete. E aí que Juan Preciado começa a morrer também. Para chegar ao quarto reservado, ele passa por "uma longa série de quartos escuros, que parecia desolados", e caminha "através de um corredor estreito aberto entre vultos" (idem, p.33). Esse ambiente ambíguo propicia o começo da desintegração de Juan Preciado: "Eu me senti num mundo distante e deixei-me arrastar. Meu corpo, que parecia afrouxar-se, desdobrava-se diante de tudo, havia soltado suas amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse de trapo" (idem, p.35). Hospedado no quarto do enforcado Toribio Aldrete, ele ainda escuta seus gritos. Depois das sequências narrativas que contam a infância de Pedro Páramo, seu amor por Susana, seu casamento e separação com Dolores, as mortes de Lucas Páramo e de Miguel Páramo, Damiana Cisneros explicará esses gritos:

> – Pode ser algum eco que ficou preso aqui. Neste quarto enforcaram Toribio Aldrete faz muito tempo. Depois taparam a porta, até que ele secasse; para que seu corpo não encontrasse repouso. Não sei como é que você conseguiu entrar, porque não havia chave para abrir a porta. (idem, p.61)

Levado sem saber por Eduviges Dyada ao quarto que marcaria o seu encontro com a verdadeira Comala, isto é, um mundo condenado pela violência, por terríveis histó-

rias e desgraças que não podem ser trancadas em quartos escuros porque precisam cumprir sua função de castigo e morte, este será fatalmente o destino de Juan Preciado.

Agora, acompanhado por Damiana, as descrições que ela faz ao guiá-lo pelo povoado estão cheias de percepções captadas por seus sentidos: "– Esta cidade está cheia de ecos [...] Quando você caminha, sente que vão pisando seus passos. Ouve rangidos. Risos. Umas risadas já muito velhas, como cansadas de rir. E vozes já desgastadas pelo uso. Você ouve tudo isso" (idem, p.71). A partir desses marcos de referência, que se organizam por meio de elementos que nos fazem depreender um mundo insólito, Preciado vai sendo guiado por este mundo fantasmagórico, vazio, até que se encontra sozinho com os seus sentidos e envolvido por esses referentes espaciais fugidios.

Quando ele pensa em regressar, descobre que está preso nesse universo, que não há caminhos que o possam levar de volta. Então expressa essa impossibilidade com uma comparação que solidifica a união dos homens com a natureza: "Senti lá no alto o caminho por onde tinha vindo, como uma ferida aberta no negror das colinas" (idem, p.78). Seu ser se encontra profundamente modificado, assim como também está modificado o mundo a sua volta. Essa frase também mostra que o homem é um indivíduo interiorizado e que, por isso, passa a vivenciar o seu entorno intimamente, de maneira que o espaço deixa de ser físico, isto é, visível e passa a ser sentido, deixando de se situar apenas em um plano físico. Nesse momento ele se dá conta de que a caminhada em direção ao baixo, ao povoado, o feriu, deixando suas marcas simbolicamente na geografia, da mesma maneira que a geografia agreste lhe provocará a morte.

O lugar onde estão possui uma "multidão de caminhos", mas nenhum permite conhecer "nem que seja só um tantinho da vida", pois se encontram em um espaço com características infernais:

> Se o senhor visse a multidão de almas que andam soltas pelas ruas... Assim que escurece, começam a sair. E ninguém gosta de vê-las.
>
> [...]
>
> E esta é a razão disto aqui estar cheio de almas; um vagabundear de gente que morreu sem perdão e que não conseguirá ser perdoada de jeito nenhum, e menos ainda valendo-se de nós. (idem, p.84-5)

O mundo fantasmagórico de *Pedro Páramo* se converte neste mundo sem saídas, que sobrevive na memória coletiva como a história da violência, da dor, do medo, da miséria. Esse espaço limita a possibilidade de mudança, porque encontra, nas ilusões frustradas das personagens, suas únicas forças, imagens marcantes da imobilidade, da fatalidade e do conformismo como visões da história e do destino desse povoado. O caminho sonhado como possibilidade de esperança e quebra desse destino trágico se localiza em uma zona superior, divina e inalcançável. Por isso será "o buraco no telhado" – "Esse que a gente vê daqui, que não sei para onde irá – e me apontou com os dedos o buraco do telhado, ali onde estava arrebentado" (idem, p.82) –, um caminho tão desconhecido e inexistente quanto o que poderia levá-lo à cidade vizinha de Contla.

Segundo o padre Rentería, o caminho que os livraria de tantos sofrimentos "tem ar e sol, e tem nuvens. Lá em cima um céu azul e talvez atrás dele existam canções; talvez melhores vozes... Há esperança, enfim. Há esperança para nós, contra o nosso penar " (idem, p.51). Esse olhar acompanha os movimentos do céu, espaço superior que reitera a busca pelo paraíso perdido, como possibilidade de ser em um espaço existencial que possibilita aos homens viver com esperança e que também encontramos na visão que nos mostra Juan quando olha para o céu antes de ver-se morto, no encontro entre a estrela da tarde e a lua, ou

seja, simbolizando um destino divino que, no entanto, se desmancha com o retroceder do tempo que não consegue contemplar essa probabilidade, como acontecerá com todas as personagens. O peso da culpa e do pecado impede as personagens de Comala de "erguer seus olhos ao céu sem sentir-se sujas de vergonha. E a vergonha não tem cura" (idem, p.84), como também as impede de salvarem-se pelos caminhos terrestres. O caminho a Contla é simbolicamente o caminho das disjunções espirituais e amorosas de padre Rentería e Miguel Páramo. O primeiro vai a Contla querendo conseguir comunhão religiosa com a igreja e volta impedido de realizar os serviços do sacerdócio; o segundo vai em busca de sua conjunção amorosa-carnal e se encontra com a morte.

Os pares alto/baixo revestem as tensões céu/inferno que se repartem em dois impulsos fundamentais: aceitar os sofrimentos da vida existencial do homem, que não se anulam com a sua morte, ligando-se à terra, ou apenas desejar a vastidão do espaço celestial e onírico. Tal tensão se evidencia ao longo da narrativa, em parágrafos e frases descritivos compostos de predicativos que vão, passo a passo, compondo as imagens dessa dicotomia.

Nesses parágrafos, a paisagem se constrói a partir de trechos eminentemente descritivos ou sugeridos nas falas das personagens, afirmando a força simbólica dos elementos que os compõem, sendo os elementos da natureza muito significativos, pois expressam o universo degradado e desolado que refletem as personagens. As casas que Juan Preciado avista já anunciam, pela sua relação metonímico-metafórica, os atributos das personagens e do espaço. Também percebemos a questão da verticalidade: à medida que descem, deixam o ar respirável para trás e entram em um mundo passível de desalento e destruição.

Constatamos em um fragmento do diálogo de Eduviges, "só eu entendo como o céu está longe de nós: mas sei como

encurtar as veredas" (idem, p.34), a presença do firmamento, lugar que abarca tudo o que a vista humana não pode alcançar e que seria acessível após a morte. A morte surge como uma amarga convicção de que existir neste mundo é uma questão de escolha e que nem mesmo ela pode aliviar as penas e libertar os homens de suas dores, como descobrimos na narrativa. O espaço do "muito além", expressão recorrente na narrativa, define o mundo dos mortos ao mesmo tempo que se confunde com a própria realidade, em tese o mundo dos vivos, supostamente real. Fica claro na narrativa que esses mundos se confundem tornando-se insólitos e que, portanto, não é a intransponibilidade que separa as personagens. É a densa interioridade dos espaços subjetivos que delimita algumas fronteiras. Sabemos que, embora Eduviges corte caminho, não encontrará sua amiga Dolores nesse espaço em que imagina estar, pois volta a viver no universo humano situado abaixo do espaço desejado. Além disso, Dolores não viu o paraíso em uma dimensão metafísica, pois o situava em uma realidade física, ainda que se encontrasse apenas em sua mente.

Desta maneira, o mundo sólido das personagens está estabelecido de maneira refratária e ambígua, não podendo ser captado por uma utópica visão de mundo linear, já que os sentidos produzidos pela obra se lançam a perscrutar a complexidade da alma humana.

Depois de descobrir que seu pai está morto, que Comala é um povoado morto, Juan Preciado, não podendo mais regressar, se dá conta de que na verdade também se encontra morto e de que sua morte está fortemente marcada pelo meio:

> Saí à rua; mas o calor que me perseguia não desgrudava de mim.
>
> E é que não havia ar; só a noite entorpecida e quieta, acalorada pela canícula de agosto.

> Não havia ar. Tive de sorver o mesmo ar que saía da minha boca, parando-o com as mãos antes que ele fosse embora. Sentia o ar indo e vindo, cada vez menos; até que se fez tão fino que filtrou-se entre meus dedos para sempre.
>
> Digo para sempre. (idem, p.91)

É assim que morre Juan, sufocado pelo ar e pelos murmúrios que brotam das paredes e o fazem morrer contorcido como se o tivesse enforcado a hostil paisagem de Comala, impregnada de terror e de misérias humanas. Juan morre simbolicamente ao anoitecer, no mesmo momento de sua entrada na cidade e na hora do dia que coincide com a morte de Susana, já que esta também morre ao anoitecer. A chegada da escuridão representa, pelo que inferimos no relato, esse momento do encontro com a morte, com o lado obscuro do inconsciente.

A luz que prendia Susana San Juan à vida, metáfora da própria vida e funcionando como um elemento que exorciza o medo da ausência, se apaga trazendo sérias consequências a Comala. Na escuridão da noite o quarto de Susana se destaca e é visto ao longe pela luz que o ilumina, que o vigia e que o torna humano:

> Faz mais de três anos que aquela janela está alumbrada, noite a noite. Dizem, quem esteve lá, que é o quarto onde habita a mulher de Pedro Páramo, uma coitadinha louca que tem medo do escuro. E olha só: agora mesmo, a luz se apagou. Não será um acontecimento ruim? (idem, p.157)

A vida que se apaga na chama da vela é a metáfora da duração de Susana e marca sua existência, já que vai se apagando à medida que ela vai deixando de viver, no momento em que perde o uso da razão, ou seja, adoece mentalmente.

Ao fim de seu caminho, Pedro Páramo teme encontrar-se consigo mesmo, com a noite, ou com o outro eu que foi

durante sua vida. Teme ver o outro lado de sua consciência, seu eu íntimo, a parte que escondemos de nós mesmos pelo medo de nos reconhecermos, fantasmas que nos confundem em relação ao nosso eu real:

> Havia uma lua grande no meio do mundo. Eu perdia meus olhos olhando você. Os raios da lua filtrando-se sobre a sua cara. Não me cansava de ver essa aparição que era você. Suave, esfregada de lua; sua boca inchada e suave, umedecida, colorida de estrelas; seu corpo transparentando-se na água da noite. Susana, Susana San Juan. (idem, p.172)

Diante do nada, "a terra em ruínas estava na frente dele, vazia" (idem, p.173), anuncia sua morte, temendo que esta seja como foi sua vida uma noite. Então ele cai "desmoronando como se fosse um montão de pedras" (ibidem). Pode-se ler nesta última imagem de Pedro Páramo a própria significação de seu nome, que é o mesmo da obra, ele termina como pedra, em um páramo, isto é, em uma planície deserta. Essa desintegração é provocada por seu filho Abundio, um dos tantos órfãos que, em busca de uma ajuda para sua extrema dor, a morte de sua mulher em um estado de grande miséria, sai sem rumo com os sentidos perturbados. Ele perde a percepção da terra à sua frente, a vê como uma esfera inalcançável, abstrata, que lhe escapa como em um pesadelo, "sentia que a terra se retorcia, dava voltas em volta dele, e depois se soltava; ele corria para agarrá-la, e, quando já tinha a terra nas mãos, ela tornava a ir embora" (idem, p.169). Esse encontro com o pai, desejado por Juan, se faz ao final da narrativa pela personagem Abundio, que está no começo da caminhada de Juan e lhe mostra o caminho. O desmoronamento, como o fim de Pedro Páramo, surge espiritualmente com as fissuras do amor impossível e pelo peso de tantas culpas. A muralha

que volta a ser apenas pedras em um, agora, mundo vazio nos apresenta a complexidade da personagem que antes se havia mostrado em uma faceta mais poderosa e que agora se desfaz como um boneco.

Essa imagem, como outras que veremos, mostra a forte relação do homem com a terra, ou do homem com o seu destino. Essa ligação pode ser notada em outras passagens e personagens. Para isso, alguns recursos são utilizados, como, por exemplo, a metáfora e as comparações, que qualificam e simbolizam a relação telúrica das personagens.

Esse exemplo, além de mostrar a questão da identificação do indivíduo com o espaço, assinala para uma representação mais profunda que a simples caracterização das personagens. Com efeito, ele reforça a percepção aprofundada do ser humano, evidenciando seus conflitos e agonias. Então, é pela expansão dos novos sentidos do espaço físico que o romance constrói uma relação entre ir e vir, verticalidade e horizontalidade, que condicionam não somente as relações das personagens com o espaço, mas também com as lutas sociais.

A percepção socioespacial nos leva para uma visão crítica da geografia onde se desenvolve a ação. O uso do espaço marca as desigualdades sociais e as relações de poder do terratenente Pedro Páramo. De acordo com Mario Benedetti:

> Quando nas novas letras latino-americanas o personagem expulsa a natureza do seu lugar privilegiado na evolução da narrativa, talvez isso signifique, entre outras coisas, uma forma sem precedentes de postular que esse homem da parte latino-americana do terceiro-mundo se rebela contra uma paisagem que, de alguma forma, é um inocente sustentáculo do poder arbitrário, da injustiça, do tratamento desumano, do despojo. (Benedetti, 2000, p.362, tradução nossa)

Desta maneira, o espaço deixa de ser neutro, já que se constrói em uma rede de relações socioculturais que representam a sociedade que o formou. Essa relação existente entre espaço geográfico e espaço social é consciente para as personagens que aprenderam, com os seus contrastes e injustiças, o valor que lhes é dado pelo seu entorno. O texto aponta para uma geografia crítica, na qual a existência e as lutas sociais têm relação com a posse da terra.

Juan Preciado volta à terra que havia pertencido à sua mãe e que agora, no presente da narrativa, se encontra em ruínas tanto pelo desmoronamento do poder feudal de Pedro Páramo, quanto pelo seu arruinamento físico e psíquico. Porém a terra continua infértil e sem esperanças mesmo após o fim das guerras *cristeras*, conflito de caráter religioso e político que antecedeu à última etapa da Revolução Mexicana, da qual surgiria um México centralizado, ou seja, comandado por um partido político único que instruiria leis e encaminharia o país pelo modelo de produção capitalista e não mais pelas ações arbitrárias de *caciques* e latifundiários como Pedro Páramo.

Pedro Páramo se faz na vida a partir dos desejos de possuir uma mulher e dominar as terras de Enmedio. Susana representaria, como vimos anteriormente, a comunhão com um passado, da adolescência, impossível de ser revivido; no entanto, seu amor idealizado não impede que ele cometa injustiças. Ao contrário, do amor desabrocha a maldade, o desejo de apropriação e dominação. A confusão que o povoado faz com a morte de sua amada confundindo-a com uma festa desperta a ira de Pedro Páramo:

> Começou a chegar gente de outras paragens, atraída pelo repicar constante [...] E assim, pouco a pouco, a coisa se transformou em festa.
> [...] A Media Luna estava solitária, em silêncio. [...] Enterraram Susana San Juan e pouca gente em Comala

> percebeu. Lá havia festa. Apostava-se nos galos, ouvia-se música; os gritos dos bêbados e das tômbolas. Até lá chegava a luz do povoado, que parecia uma auréola sobre o céu cor de cinza. Porque foram dias cor de cinza, tristes para Media Luna. Dom Pedro não falava. Não saía do seu quarto. Jurou vingar-se de Comala:
>
> – Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome.
>
> E foi o que ele fez. (Rulfo, 2004, p.163-4)

As badaladas que soaram para avisar a morte de Susana tocaram durante três dias sem parar, ensurdecendo as pessoas que festejavam e não se entendiam pelo barulho. Esse sinal sonoro mal foi interpretado por pessoas que se reuniram em Comala, vindas de várias partes, que, ao invés de se condoerem de Pedro Páramo, aproveitam o recolhimento de seu luto para fazer uma festa. Uma festa que alivia ironicamente o povoado dos insistentes dias de chuvas. O contraste que se cria entre o povoado em festa e a casa em luto contribui para o estabelecimento de ambiente de sofrimento e um vazio, uma imensa solidão que configura uma marginalização, imobilização da personagem que fará brotar sua ira e fará com que sacrifique Comala sentenciando sua morte por omissão. A morte de Susana, portanto, provoca tanto a morte espiritual de Pedro Páramo como a morte de Comala. Mas o povoado expira com a ilusão de "que Pedro Páramo morresse, pois pelo que diziam ele tinha lhes prometido herdar seus bens, e com essa esperança alguns ainda viveram" (idem, p.119). As personagens, que passam então a viver em um mundo de extrema solidão, esperando ironicamente a ajuda de quem os havia abandonado, considerando este homem como provedor de todas as necessidades do povoado, ainda sobrevivem, agarradas à sombra de dom Pedro.

Esperando a morte de Pedro Páramo para que Comala pudesse reviver, esse espaço ainda presencia as guerras

civis que terminam de desfigurar a paisagem; "e quando já faltava pouco para ele morrer aconteceram as tais guerras dos 'cristeiros' e a tropa fez fieira arrebanhando os poucos homens que sobravam. Foi quando comecei a morrer de fome, e desde então nunca mais tornei a me acasalar" (idem, p.120). O tempo e o espaço mítico se refugiam no tempo e no espaço histórico, em um movimento circular que permeia a construção de um espaço arruinado, que interfere, como na sequência transcrita, no mundo interior das personagens.

Em sua caminhada rumo à tomada de poder de Comala, o reconhecimento de um de seus muitos filhos marca a ascensão de Pedro. Miguel Páramo atua como seu alter ego já que apresenta as mesmas disposições para os crimes e as violências cometidas pelo pai. Esse vínculo entre ambos já se estabelece no momento em que ele é apresentado a Pedro Páramo como sendo seu filho: "o menininho se retorcia, pequeno como era, feito uma víbora – Damiana! Tome conta dessa coisa. É meu filho" (idem, p.106).

Miguel é mais um dos personagens que se encontram intimamente ligados à terra, ao meio onde vivem. A comparação com o réptil signo da maldade é evidentemente uma das heranças paternas, o que condiciona seu destino. Na sequência narrativa das maldades cometidas por ambos, o padre Rentería, responsável por levar Miguel ao pai, se sente atrelado a um mau destino por esse mesmo fato:

> "O assunto começou" [referindo-se à atitude violenta de Miguel], pensou "quando Pedro Páramo, de coisa baixa que era, alçou-se a maior. *Foi crescendo feito praga*. O ruim disso é que obteve tudo de mim [...] E depois estendeu os braços de sua maldade com esse filho que teve. O filho que ele reconheceu, sabe Deus por quê. O que sei é que pus em suas mãos esse instrumento. (idem, p.105, grifos nossos)

A relação que identifica Miguel Páramo a elementos naturais representantes de aspectos negativos mostra a rigorosa imposição das forças telúricas que regem e decidem seu destino e de outras personagens. Essa lógica é ilustrativa de um determinismo geográfico que influencia de maneira preponderante a vida das personagens e suas relações com as demais. O fortalecimento da identificação com o natural e o instintivo chega ao ponto de tornar ambíguas suas motivações pessoais, ou seja, de distinguir entre o que seria racional e instintivo em suas condutas. Isso as dissolve em um mundo de conformismo, de subentendidos, de silêncio e incomunicação e consequentemente de perda dos sonhos e esperanças.

Práticas coercivas e enganos dão a Pedro Páramo o domínio total do território de Comala, sua dominação-apropriação das terras lhe permite que todas as demais personagens estejam submetidas a ele, coisificadas e desvalorizadas por suas qualidades humanas. A manutenção do poder imposto é reveladora da degradação humana: "– Este mundo, que nos aperta por todos os lados, que vai esvaziando punhados de nosso pó aqui e acolá, desfazendo-nos em pedaços como se regasse a terra com nosso sangue" (idem, p.124).

Essa constatação é de Bartolomé San Juan, que tem sua vida condicionada por um ir e vir devido à falta de um lugar próprio e que, igual às outras personagens que dependem da bondade de Pedro Páramo para sobreviver, sofre suas espoliações. Nesta passagem, uma vez mais, o espaço ganha vida metaforicamente e com brutalidade reduz os homens desorientando-os, desenraizando sua identificação social e individual, além de assinalar um confronto entre a subordinação à terra alheia e a superioridade econômica e social que possui o senhor Pedro Páramo.

Consciente do poder que adquiriu, Pedro Páramo subjuga os moradores de Comala e os faz perder o pouco que possuem, obrigando homens tão ligados à terra a abandoná-

la. Em sua total desconsideração pela gente do povoado, ele é auxiliado por seu filho Miguel e seus crimes, contando também com a ajuda de Fulgor Sedano, seu capataz, que o mantém informado sobre o que se passa na fazenda, seguindo sempre suas instruções. É ele quem lhe conta de uma mulher que teve seu marido assassinado por seu filho Miguel: "Eu sei medir o desconsolo dom Pedro. E essa mulher carregava quilos dele. Ofereci a ela cinquenta hectolitros de milho para que esquecesse o assunto; mas ela não quis. Então prometi que arranjaria um jeito de corrigir o dano. Mas ela não se conformou (idem, p.100).

O outro perde ironicamente seu valor quando o domínio de um território corresponde apenas a satisfazer as necessidades de dominação e acúmulo de riqueza, pura e simplesmente. Desta maneira, os contatos com os demais vão sendo impregnados rapidamente por esta relação de apropriação e violência. Mesmo após anos de dedicação, a vida de Fulgor Sedano, que o ajudou a roubar e a enganar para possuir suas terras, não tem importância alguma: "Não se preocupava com Fulgor, que afinal de contas já estava 'mais pra lá do que pra cá'. Havia dado de si tudo que tinha para dar; embora tenha sido muito serviçal, cada qual era cada um" (idem, p.136). Fulgor Sedano é morto pelas costas pelos revolucionários cristeiros; porém, logo será substituído por Sucuri, que ajuda Pedro Páramo a despistá-los.

O próprio padre Rentería tem seu sacerdócio arruinado por servir aos interesses de Pedro Páramo. O bispo da cidade vizinha de Contla critica a intervenção do dono das terras de Comala nas questões religiosas: "Sei como é difícil essa nossa tarefa nesses pobres povoados onde nos abandonaram [...] não se deve entregar nossos serviços a uns poucos, que nos darão um pouco a troco da nossa alma" (idem, p.108). Essa situação encontra explicação na localização geográfica do povoado e principalmente no fato de ser Pedro Páramo o único dono das terras: "Pedro

Páramo ainda é o dono, não é? – Esta é a vontade de Deus. – Não acho que a vontade de Deus intervenha nesse caso" (idem, p.109). O poder consentido por Deus é a resposta lacônica carregada de mutismo resignado que aponta para um profundo sentimento de agonia e que vai formando coerentemente as imagens de um mundo desolador.

A relação entre o padre e Pedro Páramo é desfeita quando aquele decide juntar-se ao movimento armado de caráter religioso, os revolucionários cristeiros, em uma sublevação contra o governo mexicano, na tentativa de evitar os rigores dos artigos constitucionais que iam contra os interesses da Igreja, o que atrasou a reconstituição econômica do país. O desvio da fé encontra correlato na concentração de poder por Pedro Páramo. Essas condutas, como não permitem a construção de conceitos e valores em comum, acabam por representar a inaptidão de organizar-se em sociedade, de se estabelecer uma continuidade política e econômica. Enfim, o abandono de Deus, na figura da Igreja, e o abandono da presença do Estado, já que ainda persistem poderes locais, como o de Pedro Páramo, que não se relacionam com o resto do país, produzem essa condição de terras desamparadas, que aniquila as personagens.

A transferência de atributos da terra às personagens também é vista implicitamente neste exemplo: "Saiu a caminho, e quando entardecia entrou direto na igreja, tal como estava, coberto de poeira e de miséria" (idem, p.110). Diante desse elemento negativo do espaço "pó" que qualifica o padre Rentería, percebemos suas angústias e aflições e a revelação da funcionalidade do meio físico na relação que estabelece entre personagem e espaço.

A poderosa influência de Pedro Páramo conta com a aridez do povoado cujos referentes espaciais carregam a condição de esterilidade: "Eu trouxe para cá algumas sementes. Poucas; só um saquinho... depois pensei que talvez tivesse sido melhor deixá-las por lá, onde amadure-

ceriam, pois trouxe para cá só para que morressem" (idem, p.109). Esse quadro natural adverso se configura enquanto elemento que estruturará o destino das "mães" que conduzem Preciado ao realçar a identificação entre a infertilidade do povoado e a infertilidade dessas mães, mas também se identifica com as demais personagens, que apresentam uma vida interior marcada pelo vazio, semelhante à terra que apenas dá frutos ácidos.

Esse espaço desolado, invadido pelo silêncio, condicionará a vida e os destinos das personagens que serão obrigadas a partir ou a viver na condição de vivas-mortas em um espaço que se converte em inferno: "Desde então a terra ficou baldia e feito uma ruína. Dava pena ver a terra enchendo-se de achaques de tanta praga que a invadiu quando a deixaram abandonada. De lá para cá, as pessoas se consumiram; os homens debandaram à procura de outros 'bebedouros'" (idem, p.119).

O deslocamento dos seres no espaço funciona como um instrumento textual que revela o nível de degradação e injustiça humana, postos em um plano de inferioridade e desfavorecimento econômico que lhes impõe o abandono de seus lugares de existência. É esse mundo que descobre Juan Preciado por meio de sua viagem. Uma viagem em que procura encontrar-se a si próprio, suas origens na identidade do pai, que é por sua vez a própria história de todo um povoado a ele submetido, seres que se encontram inexoravelmente ligados ao mesmo destino. Assim, a viagem desencadeia muitos interlocutores, seres que dramaticamente entretecem suas vozes para compor de maneira inquietante um destino fatal.

3
Espaços do enquadramento do drama humano

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.

(Ramos, 1986, p.102)

– Susana – disse. Depois fechou os olhos. – Eu pedi que você voltasse...

...Havia uma lua grande no meio do mundo. Eu perdia meus olhos olhando você. Os raios da lua filtrando-se sobre a sua cara. Não me cansava de ver essa aparição que era você.

(Rulfo, 2004, p.172)

Rulfo compõe uma imagem caótica da sociedade mexicana por meio da fragmentação do romance, sublinhando a desintegração daquela. *Pedro Páramo* vai sem dúvida além dos romances que tematizam a Revolução Mexicana

ao superar as descrições realistas, encontrando no mito as explicações que a história não pôde dar. O anacronismo das estruturas econômicas e sociais no campo que se assemelham às do feudalismo e que resistem à Revolução é expresso pelo pensamento mítico. A história do México aparece camuflada entre a fragmentação do discurso como equivalência da própria situação nacional.

A Revolução Mexicana principiou em 1910, como uma rebelião contra a permanência no poder do ditador Porfirio Díaz (1830-1915) por mais de trinta anos. Predominantemente agrária, devido aos questionamentos dos problemas da terra, que foram a razão de ser da Revolta Armada Campesina, teve como marca de sua autenticidade os desejos populares que iam contra uma casta formada por latifundiários. Desejos defendidos por um de seus líderes populares, Emiliano Zapata (1879-1919), no *Plan de Ayala*, de novembro de 1911, que chamou o povo às armas para repassar a propriedade da terra aos agricultores, pois alegavam que a terra tinha sido usurpada do povo por caciques, fazendeiros e latifundiários e que por isso devia ser devolvida aos seus proprietários originais.

Com notável desenvolvimento na parte central, oeste e norte do país, e que carecia de um programa unificado de luta, foi movida por um impulso coletivo vago, embora nobre. Ainda que também tenha sido secundada por ânsias pessoais não tão nobres. Entre os líderes da Revolução, e seus interesses antagônicos, poderíamos destacar Venustiano Carranza (1859-1920), que representava a distorção da verdade revolucionária e suas próprias ambições pela disputa ao poder. Na figura de um de seus opositores aparece Francisco Villa (1877-1923) como a personificação do desenfreamento da ação e que ao lado de Zapata desconfiava de Carranza.

Na verdade, poderíamos afirmar, como fazem muitos pesquisadores, que não houve uma revolução mexicana, mas, sim, várias revoluções mexicanas, das quais saíram

vencedores o "grupo" chamado constitucionalista, liderado por Venustiano Carranza.

O grupo revolucionário que chegou ao poder deu prioridade ao desenvolvimento de uma nova Constituição para reestruturar o sistema político mexicano, mantendo muitos princípios da Constituição anterior, de 1857. Na Constituição de 1917 foram incluídas muitas das requisitadas garantias e direitos sociais da Revolução para todos os mexicanos, mas que não foram percebidas como benefício imediato à população até a política trabalhista de Lázaro Cárdenas entre os anos de 1934 e 1940.

Segundo Roberto Cantú (1985, p.349), o problema suscitado pela Revolução, ou seja, do acesso à terra, é o problema radical de Comala sob o domínio de Pedro Páramo. Longe de querer fazer uma alegoria da Revolução, a obra de Rulfo traz a expressão de uma consciência social muito crítica. Refina artisticamente a atmosfera e o espírito de uma população camponesa e mestiça para animar suas personagens. Refazendo a cronologia da trama temporal de *Pedro Páramo,* Cantú aproxima as datas que vão sendo reveladas no relato com a história da Revolução Mexicana. Assim, entre os anos de 1911 e 1913 se situaria a morte de Miguel Páramo e o regresso de Susana San Juan. Esses são anos de esperança para o México revolucionário, já que, com a saída de Porfirio Díaz do poder, surge a possibilidade de se começar uma nova história no país. Em 1915 morre Susana San Juan, e o México já havia encontrado seu signo histórico, enquanto destino coletivo, na Convenção de Aguascalientes (1914). Essas datas marcam o declínio de Pedro Páramo, que, segundo Cantú (idem, p.348), coincide historicamente com os ideais da Revolução, que iam contra os latifundiários do país.

Em 1933, ano aproximado da morte e chegada de Juan Preciado a Comala, o México vive um período de crises devido ao descontentamento das massas com a política de

Plutarco Elias Calles (1877-1945). Contudo, está perto de começar uma nova fase histórica proposta ao povo mexicano pelo general Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970).

As diversas vozes que compõem a narrativa não se encontram dispostas por relações causais, nem são precisas cronologicamente unindo-se para formar um sentido complexo por meio de ações simultâneas, que se correspondem. Assim, por exemplo, o tema da busca frustrada está presente em várias personagens, como na busca de Pedro Páramo por Susana e desta por Florencio, ou na de Dolores pelo filho que nunca teve e na de Juan Preciado pelo seu pai. Inúmeras viagens são feitas no interior da obra em diversos planos temporais e espaciais sem que, no entanto, aconteçam encontros.

Essas justaposições temáticas e espaço-temporais dão o dinamismo da obra, confrontando as realidades múltiplas e dialógicas da obra artística com a realidade estagnada, alienada e imutável, fruto do sistema opressivo da sociedade mexicana. As faces de *Pedro Páramo* resultam de uma amálgama de culturas e tradições submetidas a uma problemática modernização que incidiu sobre a experiência e a vivência espirituais e materiais do povo, mas que não pôde encobrir a força expressiva da cultura indígena que manifesta a violência da terra usurpada e a morte de sua população revestida do insólito e do fantástico de toda sua sensibilidade e intuição reprimidas.

No fundo, o que se retrata é o conflito histórico entre conquistadores e conquistados que teve lugar na América Latina, humilhando e destruindo com violência feroz homens e mulheres que agora aparecem na narrativa de Rulfo padecendo infinitamente o despojo de suas terras, ficando impossibilitados até mesmo de sonhar.

O tempo-espaço narrado por Graciliano em *São Bernardo* é praticamente coincidente ao da narrativa de Rulfo e ressalta, embora com procedimentos narrativos diferentes,

o que de contraditório teve a modernização brasileira, que acaba por estabelecer uma interpretação do País. A modernização que Paulo Honório quer implementar é baseada anacronicamente em modelos patriarcais que não podem mais ser sustentados inteiramente, mas que, no entanto, se encontram enraizados na sociedade que representa, condicionando as relações sociais. O confronto entre essa herança cultural e a vontade de mudança, nos rumos do mundo capitalista, seguindo as exigências da racionalidade, impondo novos usos do tempo e do espaço para assegurar uma maior produtividade, é um dos dramas sociais brasileiros presentes em nossa modernização.

O mundo que Paulo Honório deseja e nos apresenta é o mundo rural sem mistérios, dominado pela técnica e pela lógica da competitividade. Nessa percepção entram outros homens que se relacionam apenas economicamente com o exterior, coisificando-se, aprofundando as distâncias interpessoais. A busca dramática da personagem é justamente pela densidade social.

Com relação à estrutura, em *São Bernardo*, o grau de "desrealização", segundo a teoria de Anatol Rosenfeld (1969), de modificação na estrutura do romance, atinge também as frases, nas quais se fundem fragmentos temporais presentes, passados e futuros percebidos pela mente humana em uma perspectiva simultânea e carregada de emoções e angústias. Por isso o romance de Graciliano não aplica processos muito radicais em sua estrutura, embora alguns capítulos da obra concentrem algumas técnicas como o fluxo da consciência, notadamente o capítulo 19, que leva a personagem a um monólogo interior no qual ela já não distingue o passado e o presente, o que desencadeia, por conseguinte, uma ruptura na sequência linear da realidade empírica embasada na causalidade, como vimos no primeiro capítulo. Isso é conseguido tematicamente graças às frustrações e aos fracassos conjugais do narrador-

-personagem, que pensa construir uma narrativa pautada na objetividade, mas que acaba cedendo à sua subjetividade que, ainda soterrada pela couraça da brutalidade, aflora quando tocada pelo amor. Estruturalmente vemos a agudeza artística de Graciliano que opta por um narrador em primeira pessoa que, desejando contar sua vida tal qual um narrador tradicional, acaba superando em muitos momentos da narrativa essa perspectiva. Como um excelente sondador da alma humana, a narrativa acaba submergindo na mente da personagem, o que reveste o mundo ao seu redor da relativização do tempo e do espaço.

O exame dos textos de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, e de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, do ponto de vista da funcionalidade do espaço evidencia que a dinâmica, em termos de ação e movimentação das personagens, é a de se localizarem ou de permanecerem na terra, condicionadas pelos desejos de se encontrarem em um espaço idealizado, mas convivendo em um espaço de relações sociais hostis, caracterizado por uma natureza marcada pela modificação humana e que se transfigura nas relações entre os homens, permitindo que esse seja o paraíso para uns ou o inferno para outros.

A viagem, o distanciamento e a incursão espacial que simbolizam a própria existência, sendo indispensáveis enquanto enriquecimento interior, são um dos enfoques de *Pedro Páramo*, estruturado a partir de Juan Preciado, que faz uma viagem iniciática ao universo estagnado, descrito sem precisão quanto a sua realidade material. Um mundo que é refeito pelas vozes sepultadas em Comala, o povoado metaforicamente situado sobre as brasas do inferno. Esse mundo toma forma e signo pela maneira cruel de ascensão de Pedro Páramo e também por seu declínio que submeteria todos ao seu redor a um eterno vagar.

Nesse sentido a imobilidade espacial é um dos elementos que pertencem a seus universos literários. Da mesma

forma, todo o dinamismo das ações de Paulo Honório se posiciona entre um antes e um depois da estagnação. Quando jovem era pobre e por isso se encontra em um espaço do baixo: "Se tivesse que contar-lhes minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa" (Ramos, 1986, p.12). O verbo rolar nos dá a imagem de um movimento horizontal em círculos que avança ilusoriamente, uma vez que dá voltas sobre si mesmo, rente ao solo. A isso se resume a história de sua meninice até o momento em que consegue ascender e novamente voltar ao plano raso.

Já na sua juventude, Pedro Páramo mostra sinais de sua indiferença e de sua ganância. O dinheiro que pega quando vai fazer as compras para a família; sua resistência em trabalhar como aprendiz no telégrafo, pois além de ajudar nessa tarefa tinha de olhar o filho do patrão, que, segundo ele, "vive tomando cerveja no bilhar. Além do mais não me paga nada" (Rulfo, 2004, p.46). Aconselhado pela avó a ter paciência, e antes de tudo ter humildade e resignação, Pedro responde: "– Pois que se resignem os outros, avó, eu não sou de resignações" (ibidem). O homem no qual se transformará opõe-se às lições cordiais da juventude, uma vez que a insubmissão e a vontade de domínio encontram em Pedro Páramo terreno fértil.

De modo semelhante, em *São Bernardo*, a infância de Paulo Honório é de muitas privações, ainda que já desse mostras de sua insubmissão e aptidão ao poder. É o episódio da prisão que o determinará a ascender socialmente, superando a vida humilde e anônima na infância em companhia de Margarida, a mãe de criação. Os dois dominadores passam a agir sozinhos no mundo, planejando no início da maturidade apossar-se da terra alheia. Cabe ressaltar que a trajetória de Paulo Honório se faz a partir dele próprio, e, como nos informa, ele é o iniciador de uma família: na verdade ele ambiciona formar toda uma genealogia de coronéis como o é a de Pedro Páramo.

Quando Fulgor Sedano vai à casa de Pedro Páramo, após a morte dos familiares deste, bate à porta, certo de que falaria com o novo patrão nas mesmas condições de sempre, isto é, como administrador das terras de Media Luna. No entanto, Fulgor se engana com a postura de Pedro Páramo: "Quem aquele moleque achava que era para falar desse jeito? Nem o pai dele, dom Lucas Páramo, tinha se atrevido a tanto" (idem, p.64). Este o faz conhecer suas intenções e lhe impõe novo trabalho, ou seja, que se ocupasse de convencer Dolores Preciado a casar-se: "Estou reduzindo suas tarefas de administrador. Esqueça a Media Luna" (idem, p.66). Três fragmentos narrativos adiante, Fulgor Sedano volta a bater à porta da casa de Pedro Páramo. O espaço é o mesmo, mas o tempo modificado mostra Fulgor Sedano vindo trazer notícias do cumprimento de suas novas tarefas.

Os planos de Pedro Páramo executados por Fulgor acabam por dar-lhe o domínio das terras de Enmedio. Dolores Preciado, após a morte de seus pais e a retirada de suas duas irmãs para longe dali, fica como a única herdeira da família e aceita a proposta de casamento com Pedro Páramo. Da mesma forma, as questões de limites territoriais com Toribio Aldrete são resolvidas com seu assassinato.

Dolores, no entanto, não se realiza amorosamente no casamento e abandona suas terras, que mais tarde recordará com nostalgia. Com isso, Pedro Páramo consegue o poder único sobre as terras de Enmedio e Media Luna, consolidando uma história tradicional de caciques que ressoa de tempos imemoráveis. Sob seu domínio, Comala viverá tempos difíceis de injustiça e violências. O articulador dos planos de enriquecimento de Pedro Páramo, Fulgor Sedano, morre em uma emboscada dos revolucionários que invadem a região, sendo substituído sem preocupações por outro capataz, Sucuri.

Em *São Bernardo*, também por meio do engano de Luís Padilha, jogador compulsivo, Paulo Honório consegue a

fazenda. Depois vem o embate com o vizinho Mendonça, antigo inimigo dos Padilha, por demarcação de terra. Os limites da fazenda do vizinho avançavam sobre suas terras e ele consegue eliminar o inimigo como também aumentar os limites de São Bernardo, além de amedrontar os demais vizinhos, que também tiveram suas fazendas invadidas. A única que fora poupada desses avanços foi a fazenda do juiz, com que manteve relações de amizade. A violência usada para adquirir o direito de dominar responde às ações violentas sofridas no passado, quando ainda era um empregado alugado. Em seu discurso, o narrador Paulo Honório tenta mostrar ao leitor que foram as violências sofridas na mocidade que o impeliram a cometer as agressões, a defender-se das degradações do meio socioeconômico, pelo enriquecimento a qualquer custo.

O que se pode ler em ambos os romances é que o despojo da terra é uma forma concreta de afirmação da existência, comum na América Latina. As relações humanas sob essa forma de dominação são afetadas de tal modo a esvaziar-se o sentido da alteridade. O poder do individualismo que lança suas raízes no interior do solo latino-americano desmascara as ideologias dos movimentos históricos, no caso a Revolução Mexicana, em *Pedro Páramo*, e a República e a Revolução de 1930, no Brasil, no caso de *São Bernardo*.

No Brasil, no entanto, os caminhos foram outros, isto é, a manutenção de velhas formas de poder oligárquicas que, no tempo da narrativa, contrastam com novas exigências de desenvolvimento econômico do País dentro dos modelos do capitalismo. No caso de Rulfo, a demarcação temporal estagnada no presente dá uma projeção pessimista dos fatos que ocorrem em uma terra onde os homens evocam o passado, ampliando-os imaginariamente à medida que são reatualizados coletivamente no presente. Esse pessimismo ganha dimensões fatalistas em *São Bernardo* com o impasse do narrador-personagem que não consegue transformar-se

completamente. Nessa obra, o foco narrativo em primeira pessoa limita a dinâmica vista em *Pedro Páramo*, embora em ambas as obras, cada uma a sua maneira, exista a coincidência do recordar como forma de sobrevivência frente às desolações concretas sofridas nas respectivas geografias.

A relação espacial identifica na fala do pai de Susana San Juan uma realidade que limita e "aperta" a vida dos humanos, quando regressa com sua filha a Comala vindo de La Andrômeda. Essa relação da personagem com o espaço que a rodeia nos dá a dimensão entre as fronteiras criadas pela dominação das terras de Enmedio pela personagem Pedro Páramo. A consciência da opressão vivida em terra alheia modifica as vivências dos homens, que, postas nessa situação, são reduzidas a cifras ou a nada. O fato de essa paisagem conter fortes conotações sociais, que a colocam em uma posição de inferioridade, demonstra a demarcação de um espaço histórico que está determinado pelo confronto de classes originadas pelo uso da terra. Se Rulfo ficcionaliza, por meio dos diálogos das vozes fantasmas, a exploração e o abandono a que são submetidas suas personagens, Graciliano, ao adotar o narrador em primeira pessoa, relega ao silêncio os desmandos de Paulo Honório, em sua relação com as demais personagens da obra. Não são elas propriamente quem contam suas privações, sendo silenciadas pelo narrador único, que aponta para suas injustiças quando tenta se apoderar do discurso e da humanidade da mulher. A esse respeito Graciela Ravetti observa que:

> Imbuído do espírito do materialismo histórico marxista, Graciliano leva a sério os mecanismos que evidenciam os fatos históricos, procura que estes fatos falem, testa a produtividade dessa concretude na literatura – misturando os dados materiais e abstratos – para provocar a reflexão e iluminar o conhecimento do espaço e do momento histórico. (Ravetti, 2005, p.198)

A impossibilidade de expressão, o mutismo e a dependência provocados pelo sistema econômico capitalista são os meios pelos quais as personagens marginalizadas se movimentam, ganhando apenas o estritamente necessário à sobrevivência, servindo de uso para o patrão, como no caso de Rosa, mulher de um trabalhador da fazenda, e morrendo mal, atacadas por vermes.

A performance de ambos os senhores, nos relatos de Rulfo e Graciliano, segue praticamente os mesmos passos e está de acordo com uma tradição patriarcal que partilha da ideologia de dominação territorial pela violência.

Tanto um como outro são donos das terras e das vidas dos que nelas vivem. Suas tiranias reduzem os outros, ao redor, a meras sombras, o que se coloca como uma situação bastante angustiante. A angústia que invade o ambiente apresentado de Comala é intensificada, pois as humilhações e privações sofridas pelos moradores são narradas por eles, estancadas em um presente eternizado. Suas vozes são apagadas, são murmúrios, ecos perdidos no silêncio e no vazio. O plantador anônimo que comparece na narrativa, saído da noite do "muito além", iludido com sua pequena produção, perece diante da ganância de Pedro Páramo e da ideologia que este representa. No diálogo entre os agricultores, o ambiente rural é construído sem perder as dimensões da questão social, da posse da terra, subjetiva, da personagem que deseja ser o dono da terra que cultiva e de sua dignidade:

> – [...] Mas a terra não é sua. Você se pôs a trabalhar em terreno alheio. Vai tirar de onde para poder me pagar?
>
> – E quem foi que disse que a terra não é minha?
>
> – O que se afirma por aí é que você vendeu para Pedro Páramo.
>
> – Eu nem cheguei perto desse senhor. A terra continua sendo minha.

– Isso é o que você diz. Mas por aí o que se diz é que tudo é dele. (Rulfo, 2004, p.74-5)

Nesse diálogo, pode-se ler a história da violação do direito dos trabalhadores do campo dentro de um processo histórico que permitiu que a sua margem se calcificassem esses intermináveis relatos, submersos no silêncio de seus abandonos, cujas realidades se tornam irreais pelas infinitas violências que são sofridas e por sua vez passam despercebidas, sendo aceitas como por inércia.

A voz que luta pelo acesso à terra também é abafada em *São Bernardo* pelo dono dessas terras. Paulo Honório reage de maneira agressiva aos comentários de seu funcionário Padilha quando o ouve dirigir-se a seu capanga Casimiro Lopes e ao empregado Marciano comentando sobre o direito à terra: "– O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?" (Ramos, 1986, p.60). Marciano, "molambo", "esbodegado", é visto em oposição a Casimiro Lopes na sequência desse diálogo pela sua posição cordial e fiel às ações expansionistas de Paulo Honório, legitimando seu domínio sobre a propriedade: "Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono" (ibidem). Marciano, como não aprova os meios pelos quais Paulo Honório adquiriu a fazenda, é visto como seu opositor; por isso a implicância contra ele aumenta, e ele leva uma surra do patrão, aparentemente sem motivos.

Marciano, assim como Mestre Caetano, Padilha e outras famílias agregadas à fazenda, sofre as consequências do mundo hostil comandado por Paulo Honório, que vê apenas "bichos" no lugar de seres humanos:

> Bichos. As criaturas que me serviam durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como Padilha,

> bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (idem, p.182)

Nas recordações de Paulo Honório, o que existe abaixo de seu poder único é reduzido a "bichos" que servem apenas enquanto lhe renderem lucros. Mestre Caetano, que dá sua saúde na exploração da pedreira, aparece na consciência do narrador como um gasto inútil, já que não pode mais trabalhar. Enfim, o espaço de convivência com os demais humanos é reduzido e demarcado pelas dimensões do poder e de seus objetivos práticos. No entanto, a miserável condição dos trabalhadores refletirá a própria desintegração de Paulo Honório. De certa maneira, os maus-tratos físicos feitos pelo patrão recaem sobre ele severamente, no plano interior.

Já Casimiro Lopes é o seu apoio, pois o auxilia incondicionalmente a atingir suas ambições. Não tem vontade própria, sendo apenas um mero executor das vontades de Paulo Honório. Dessa maneira, sua responsabilidade nos crimes é relativa, porque age no lugar do patrão. Ambos formam um binômio vontade/ação que é assumido pelo narrador. Em uma de suas brigas com Madalena, ela o acusa de assassino. Muito ofendido, ele racionaliza a questão:

> Ainda por cima ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só. (idem, p.124)

A estrutura social que consolida seu papel o mantém totalmente alienado do mundo e de si mesmo. Podemos perceber isso nas palavras do narrador, que lhe atribui adjetivos que justificam o uso de Casimiro Lopes como simples instrumento:

> Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda a lembrança do mal que pratica. Toda a gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade nele raramente aparece. Não compreende nada, exprime-se mal e é crédulo como um selvagem. (idem, p.157)

Paulo Honório entende e tira proveito da simplicidade do capanga que o acompanha como um "cão de guarda" até o seu solitário fim, sem nunca exigir liberdade, trabalhando no que for necessário. O domínio sobre Casimiro é um dos mecanismos utilizados por Paulo Honório para fixar e expandir suas possessões, e a fidelidade do empregado é quase espontânea, fruto da ignorância e da necessidade, imposto pelo tecido social em que se insere.

Em *Pedro Páramo*, as operações usadas por Pedro Páramo para opoderar-se do patrimônio de Dolores Preciado e de outros vizinhos têm como sustentáculo os serviços de Fulgor Sedano. Pedro Páramo se aproxima de Dolores Preciado por motivos econômicos, já que ela era dona das terras de Enmedio, enquanto a família Páramo nada possuía além de dívidas. O casamento entre ambos acaba sendo a maneira que Pedro Páramo encontra para superar as dificuldades econômicas.

A concentração espacial notada em *Pedro Páramo* para caracterizar uma terra à margem da realidade nacional intensifica o drama do descolamento dos homens da terra, dada a construção desta por elementos difusos, que, ainda que possuam natureza concreta, ganham propriedades

de elementos sem existência física. O odor, a umidade, o calor, a chuva, o vento revestem as descrições de Comala, criando um espaço metafórico que vai além do visível, do palpável, e se inscreve no símbolo da morte, o vazio total. Essa é, não por acaso, a definição de páramo, planície deserta, na qual se encontra a pedra fundamental que é Pedro: "– Existem povoados que têm sabor de desdita. A gente os conhece só de sorver um pouco de seu ar velho e intumescido, pobre e magro como tudo que é velho. Este aqui é um desses povoados, Susana" (Rulfo, 2004, p.122). Esse espaço devastado, que também encontrará Juan Preciado, é o prolongamento simbólico de Pedro Páramo, pois partem dele, de suas motivações pessoais expansivas ou destrutivas, as configurações de Comala.

Por isso, na época em que ele decide ser o senhor absoluto de Comala, Media Luna era "aquelas colinas calvas tão trabalhadas e que continuavam aguentando o sulco do arado, dando cada vez mais de si" (idem, p.67). Essa terra fértil, que seria sulcada para que a chuva a regasse e desse uma boa colheita de milho, vive tempos prósperos: "A porta grande da Media Luna rangeu ao abrir, empapada pela brisa. Foram saindo primeiro dois, depois outros dois, e mais outros dois, e assim até somarem duzentos homens a cavalo que se esparramaram pelos campos chuvosos" (idem, p.97). Agora integrado sob seu domínio, o destino de Comala obedece a sua vontade. Suas marcas são a violência e a insensibilidade pelo próximo. O início do apogeu de Pedro Páramo é marcado pelo nascimento de seu filho Miguel, de mãe desconhecida, que tem a paternidade reconhecida. O filho dará continuidade a uma série de crimes iniciados por Pedro Páramo, logo após o assassinato de seu pai, don Lucas Páramo, motivado a vingar a morte deste. O novo braço da maldade, assim como o pai, não considera os demais, pois para ambos "essa gente não existe" (idem, p.100).

As demais personagens de Rulfo têm suas vidas condicionadas por esse espaço, relacionado a suas origens. Para Juan, voltar a Comala é conhecer o pai e recuperar a terra perdida. Nessa busca encontra sentidos, mais profundos, da existência humana. Recuperar a Comala viva na memória da mãe e nas histórias dos habitantes do povoado e encontrá-la devastada são facetas que compõem a busca pelas raízes.

Em *São Bernardo*, a existência de outros moradores e personagens ligados a Paulo Honório se dá, sobretudo, pelas relações diretas com a conquista de seus objetivos. Luís Padilha, o antigo dono de São Bernardo, serviu para que Paulo Honório o enganasse; João Nogueira, o advogado que o auxiliou com esperteza; Brito, o jornalista surrado por ameaçá-lo com as verdades que ele considerava como difamações; Casimiro Lopes, o capanga; o juiz Magalhães e a amizade de interesse. O Padre Silvestre é o único que age de acordo com seus princípios, quando mudam os donos do poder. Contudo, seu Ribeiro, dona Glória e Madalena não contribuem em nada para os negócios de Paulo Honório. O primeiro por sua nobreza e compromisso com seus princípios éticos, procedentes de um modo de vida que, embora patriarcal e oligárquico, encarna valores humanitários. Dona Glória, a tia pobre e sem profissão de Madalena, vive de favores e não gosta do campo, o que desperta a antipatia de Paulo Honório. Madalena, como veremos adiante, casa-se com Paulo Honório por motivos não revelados, ainda que pareça que no "negócio" que ele faz com ela, ao lhe propor casamento, tenha lhe convencido das vantagens deste.

A apropriação da terra tem, ainda, significados diferentes nos dois romances. Pode ser considerada tanto no sentido de território, espaço dominado por algum tipo de poder, quanto no sentido maternal e suas derivações de proteção, vínculo existencial e social que explica a necessidade das personagens de se apegarem, lançando suas raízes à terra. Em busca da recuperação de uma origem perdida é que

Juan Preciado volta a Comala. Em *Pedro Páramo*, a relação entre pai, origem e terra é plástica na cena da morte do protagonista Pedro Páramo, que tem em seu próprio nome os elementos da sua desintegração final, ou seja, a perda da vida metaforicamente comparada com um desmoronamento de um monte de pedras. A relação telúrica é essencial na narrativa rulfiana e suas personagens nascem, crescem e morrem e vivem o pós-morte como partes integrantes da natureza que as rodeia. Na medida em que esses espaços são reatualizados pela memória das mulheres que conduzem Juan Preciado a esse mundo insólito, e pelas demais vozes, se criam um tempo e um espaço eternamente presentes que permitem remodelar os acontecimentos apresentados. Assim, a narrativa se propõe a contar suas ações em busca do conhecimento de sua história.

Já em *São Bernardo* a lógica capitalista rompe aparentemente com essa relação íntima do homem com a terra, embora a necessidade direta de domínio de Paulo Honório esteja vinculada com suas próprias origens. Sem ter conhecido os pais e tendo sido criado anonimamente, a apropriação do território se faz pela vontade de ser pelo ter. Por isso, todo o exterior terá influência direta e definitiva em sua sensibilidade, vontade e pensamento. O passado ignorado o impele a considerar a riqueza como única forma de adquirir *status*, ou seja, existir e ser respeitado por isso. A identificação da personagem central com a mãe em *São Bernardo*, diferentemente de *Pedro Páramo*, onde a identificação com o pai é gradual e intensa (lembremos a violenta vingança de Pedro Páramo após o assassinato do pai), é revista pelo narrador-personagem em termos materiais, quantitativos, ainda que em um segundo momento essa mãe postiça readquire sua humanidade, nas lembranças de um modo de vida simples e desejado por Paulo Honório. Isto é, na infância pobre, em que poderia estar a felicidade pelo que tinha de essência e não de aparência.

Os dramas gerados pela contradição entre os espaços do ter e do ser também são percebidos a partir do modo como as personagens veem o mundo e se projetam nele como uma maneira de se verem. Nos momentos em que, utilizando a ambientação reflexa, quando as coisas do espaço são percebidas pelas personagens, elas contemplam espaços físicos que logo se transformam em espacialidade interior geradora do conflito. Tal procedimento pode ser encontrado em ambas as obras, evidenciando a desolação que se estabelece na personagem a partir do meio circundante. Vejamos o seguinte fragmento de *São Bernardo*:

> Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus.
> [...] Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos como o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, alegre como um desgraçado. (Ramos, 1987, p.183)

Nesse trecho, percebe-se que a configuração espacial assume um importante papel na representação específica de uma cultura. A descrição desse espaço perdido e desejado por Paulo Honório, com base em determinados elementos naturais e de uso social característico de uma cultura, mostra que o passado simples, mas expressivo por sua aproximação com a natureza, guarda as representações do amálgama cultural que se opõe aos valores trazidos pela modernidade tecnológica. O contraste entre dois modos

de vida que coexistem é que impossibilita historicamente uma vida feliz.

A problemática da oposição entre espaços reais e sonhados, e sua importância na vivência humana, está mais solidificada em *Pedro Páramo*. Um exemplo visível disso está na contrastante constatação que faz Juan Preciado ao perceber-se em um ambiente que não coincide com a idealização de sua mãe. Entretanto, se vê entrando em um mundo antagônico que o arrasta ao sofrimento e no qual ambos se unem na fusão do geográfico e do humano, em que as qualidades de um se confundem com a do outro e aquele atua como elemento provocador de respostas e comportamentos: "Senti lá no alto o caminho por onde tinha vindo, como uma ferida aberta no negror das colinas" (Rulfo, 2004, p.78). "Saí à rua; mas o calor que me perseguia não desgrudava de mim. E é que não havia ar; só a noite entorpecida e quieta, acalorada pela canícula de agosto" (idem, p.91). Nessas sequências, fica clara a participação do espaço como limitador. Essa privação do espaço próprio do ser terá como consequência o destino trágico de Preciado, que se achará preso em um espaço infernal, se assemelhando ao destino das outras personagens mortas-vivas que perambulam em busca de seus espaços, mas só encontram a aflição de não poderem existir plenamente em seus lugares de origem e como provocadores de uma ligação, como já dissemos, entre espaço e homem, na qual tanto um quanto outro são sensíveis e se modelam mutuamente.

O silêncio e a solidão da paisagem em volta de Juan Preciado e de sua própria existência consomem-no. Nessa situação limite do homem, vemos o espaço verbalizado em murmúrios sufocantes que o desvinculam de um mundo puramente físico e servem duplamente para levá-lo ao seu espaço de origem e às profundezas de sua essência. Assim, o mundo físico se propõe metafisicamente, possibilitando a visão do mundo como aprendizado de si próprio e, por

isso, se preservam ocultos alguns territórios, sendo que nem tudo pode ser visto claramente, como se a organização do mundo do ser fosse mais fugidia que a paisagem que atentamente pode ser captada pela visão.

Em *São Bernardo*, as percepções geradas a partir dos conflitos da não realização plena do homem em seu ambiente de existência são dadas por outros procedimentos, a desorganização do mundo também se dá na medida em que a personagem percebe a complexidade da vida e dos sentimentos humanos. Desta maneira, no momento da enunciação, quando Paulo Honório busca as explicações para seu fracasso humano, o drama íntimo, focalizado pelo monólogo interior, nos projeta diretamente na consciência do narrador diante do qual se nota uma percepção espaço-temporal desintegrada, fruto da dolorosa perda das convicções objetivas que o narrador tinha do mundo. A humanização processada no interior de Paulo Honório, ainda que insuficiente para modificá-lo, dá conta de fazê-lo apontar alguns elementos que o levaram a se transformar em um aleijão e isso se revela nas significações proporcionadas pelo espaço. Os aspectos agressivos da natureza e tensivos surgidos da relação entre espaço rural, controlado por uma estrutura socioeconômica injusta e arbitrária, e a marginalização dos indivíduos nela inseridos, atuam como condicionantes claros das difíceis relações interpessoais dessa organização social que o seduziu com o falso pensamento de que o poder e a submissão de indivíduos pela força impiedosa lhe garantiriam enobrecimento e respeito.

Outro procedimento utilizado que atua no conflito de identidade é a constante comparação dos homens com os animais, reveladora de uma condição animalizada do homem nesse meio e de seu confronto com sua identidade em uma condição subumana, frutos de um espaço miserável.

A força da natureza presente na existência das personagens, como cumplicidade de elementos objetivos e

subjetivos, pode ser encontrada no processo de criação do espaço nos romances de Juan Rulfo e Graciliano Ramos. A realidade objetiva se subjetiviza, porém, é mais abundante no primeiro autor:

> Percorreu as ruas solitárias de Comala, espantando com seus passos os cães que fuçavam o lixo. Chegou até o rio e ali se entreteve olhando nos remansos o reflexo das estrelas que estavam caindo do céu. Levou várias horas lutando com seus pensamentos, jogando-os na água negra do rio. (idem, p.105)

Nessa sequência narrativa, um dos tantos exemplos encontrados no romance, os referentes espaciais produzem e são produzidos pela ação da personagem, direcionando emotivamente sua subjetividade. A água, espelho por excelência de elementos objetivos, reflete um estado de alma em aflição e concretiza na sua plasticidade as desgraças do padre Rentería. Assim, o espaço se presentifica na internalização de sua objetividade, transformado poeticamente nas condições que oprimem a personagem.

Em *São Bernardo*, as referências espaciais também conduzem e refletem o estado de alma do narrador Paulo Honório-escritor:

> Eu olhava para a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se, descia as escadas, ia ao jardim, entrava na sacristia.
> [...] Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros de Gondim. (Ramos, 1986, p.177)

O narrador, em uma conversa com o jornalista Gondim, se distrai do tema da conversa, assuntos políticos que agi-

tam o País, e percorre mentalmente os espaços que foram testemunhas do último diálogo: a sacristia onde, ao som do pio da coruja, conversara com Madalena, na noite de sua morte. Onde mal dormira aquela noite, acompanhando hora a hora a passagem do tempo, a sacristia em cuja torre moravam as corujas que o atormentavam, não tanto por indicar a proximidade da morte, mas por permitir ampliar seu sentido para o de espelho da alma, encontro com uma visão profunda de si mesmo. E na mesma torre onde experimentara a vaga sensação de ter crescido 15 metros e ter sentido que controlava o seu mundo enquanto via tudo ao redor miudinho. Agora lhe havia gravado na mente a imagem da vela apagada, que, do mesmo modo que em *Pedro Páramo*, simboliza a extinção da vida, de um anoitecer interminável que traz consigo "um peso enorme no coração", causado pela descoberta do amor que sempre havia sentido por Madalena.

Em ambas as sequências, a degradação do espaço é reveladora de um sentido de sofrimento e morte. Na primeira, o padre Rentería vai para junto do rio para acalmar seu tormento interno e vê refletidas nas águas suas angústias. Na segunda, Paulo Honório vê diante de si o lugar agora desolador que se torna emblemático da morte da mulher.

Se em *Pedro Páramo* a morte é presença em vida, sucedendo também o contrário, de maneira que se torna ambígua a delimitação do espaço, em *São Bernardo* o espaço é menos contingente e a presença da morte não é tão marcante, embora no presente da narração as lembranças de Madalena apareçam fixamente na memória de Paulo Honório: "E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: – Madalena" (idem, p.102).

A opressão sofrida por quem não possui terra e o próprio controle de suas vidas vem das ações arbitrárias dos dois senhores, Pedro Páramo e Paulo Honório, que anunciam tempos de miséria e a instauração e a desumanização de um

mundo em favor da vontade de domínio. A consciência de que os indivíduos possuem de estar em um espaço alheio, fato que impede a expansão do ser, é um tormento a mais. Essa realidade é marcada pela transfiguração do espaço na relação do homem com o poder e da apropriação da terra por uma estância de poder superior que explora e humilha as personagens, modelando-as pelo conformismo.

Em *Pedro Páramo*, os espaços, a partir do objeto espacial porta, concatenam tempos diferentes, mas que guardam a mesma certeza de destruição. Essa ideia aparece nas "portas cambaias, invadidas de ervas" (Rulfo, 2004, p.30), metonímia do abandono da Comala que encontra Juan Preciado. Na porta aberta, o amanhecer é filtrado por "aquela mulher, de pé no umbral", que chora a morte do marido. Embora haja uma desorganização, ou melhor, uma ambiguidade nos espaços de vivência dos seres, provocada por esse espaço mítico que abrange imagens arquetípicas e não lineares projetadas em um plano espaço-temporal desarticulado, eles se organizam no discurso, de maneira que há uma separação, ainda que contingente, entre a percepção do meio e os enleios do espírito:

> Pela porta via-se o amanhecer no céu. Não havia estrelas. Só um céu de chumbo, cinzento, ainda não clareado pela luminosidade do sol. Uma luz parda, como se o dia não fosse começar, mas como se apenas estivesse chegando o princípio da noite. Lá fora, no pátio, os passos, como de gente que ronda. Ruídos calados. E aqui, aquela mulher, de pé no umbral; seu corpo impedindo a chegada do dia; deixando aparecer, através dos seus braços, fiapos de céu, e debaixo de seus pés réstias de luz; uma luz borrifada como se o solo debaixo dela estivesse inundado de lágrimas. (idem, p.50-1)

Nessa sequência narrativa, Pedro Páramo vislumbra o momento da morte nos elementos espaciais que o conotam e

isso é possível pela caracterização do espaço e pela maneira como ele é percebido em função da morte. Os referentes espaciais que caracterizam o amanhecer são identificados com o anoitecer, sendo que essa inversão suprime a sequência de tempo e de espaço, permitindo que ambos os momentos e paisagens convivam simultaneamente em seu mundo interior.

Essa mesma passagem espaço-temporal é revivida por ele quando lhe trazem a notícia da morte de seu filho Miguel: "Veio à sua memória a morte de seu pai, também num amanhecer como aquele; embora naquele então a porta estivesse aberta e transluzia a cor acinzentada de um céu feito de cinzas, triste, do jeito que era. E uma mulher contendo o pranto, recostada contra a porta" (idem, p.102). A porta agora fechada encerra, ao contrastarmos esses dois trechos, a dialética do aberto e do fechado. A porta aberta significa a desintegração, a fraqueza, e fechada, a unificação, o poder. Pedro Páramo abria a porta apenas quando tinha vontade, do que se infere que o acesso entre dois estados, de um com o outro, está sempre impedido, sob seu comando. Assim, as duas mortes se vinculam pela semelhança do amanhecer cinza e triste que caracteriza simbolicamente o espaço da morte. No momento em que seu pai morre os bens da família estão arruinados e quando morre Miguel ele está no auge de seu poderio. Porém, a morte de Miguel marca o início do descenso de sua fortuna, e a morte de Susana San Juan, sua morte espiritual e a condenação de Comala.

O signo da porta também está presente na morte de Susana, marcando decisivamente a ruína dos Páramo: "O padre Rentería repassou com os olhos as figuras que estavam à sua volta, esperando o último momento. Perto da porta, Pedro Páramo esperava com os braços cruzados." (idem, p.161). Coincidentemente a manhã em que Susana é enterrada era: "Uma manhã cinzenta. Não fria; mas cinzenta" (idem, p.162).

Em *Pedro Páramo,* a incomunicabilidade entre o espaço e a personagem também gera um conflito que confronta sentimentos opostos:

> Eu devia ter gritado; minhas mãos tinham que ter se despedaçado, esmagando sua desesperança. Assim você queria que tivesse sido. Mas por acaso aquela manhã não era alegre? Pela porta aberta entrava o ar, quebrando as varas das heras. [...] Os pardais brincavam. Nas colinas as espigas ondulavam. (idem, p.114)

A porta aparece limitando o espaço interior e o exterior no qual a intimidade do ser contempla uma paisagem em que se reconhece, que lhe é estimulante, mas que não condiz com o espaço interior da casa, onde deveria reinar o desalento pela morte da mãe. Desta maneira o espaço encontra-se interiorizado nessa oposição entre interior e exterior, que ressalta o contraste entre dois sentimentos.

Em *São Bernardo*, como bem observou Antonio Candido (1992), não há descrições, no sentido romântico e naturalista, mas a cada passo surge a terra vermelha, um morro contornando a paisagem, as construções da fazenda e as árvores floridas. As descrições surgem ao longo da narrativa, primeiramente de maneira pretensamente objetiva, pois os objetos aparecem firmemente contornados, transmitindo-nos a impressão viva de uma paisagem rural singularizada. Por isso, é predominante o uso do espaço aberto percebido principalmente pela visão do protagonista. O interior da casa é o lugar onde a família recebe os amigos e onde trabalham Madalena e seu Ribeiro. A primeira casa, ainda dos antigos donos, tinha frestas e goteiras, além de paredes caídas; por isso a nova casa é construída por Paulo Honório, porém dela não temos muitos detalhes: "concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la" (Ramos, 1986, p.39). No entanto, partes da casa vão sendo

descritas à medida que envolvem as ações da narrativa até ganhar um relevante destaque depois da morte de Madalena.

Do quarto escolhido pelo fazendeiro avistam-se algumas de suas benfeitorias, isto é, a serraria, a estrada, o algodoal e o descaroçador, paisagem apreciada por ele e que forma parte da maioria das paisagens descritas pelo narrador, como se seus olhos vissem apenas isso. É justamente pela percepção espacial de Paulo Honório, marcada por valores sociais e culturais de discriminação de gênero, que surge o primeiro estranhamento entre ambos. Para ele Madalena não deveria expor-se no ambiente da lavoura, nem falar com os trabalhadores, sendo o mais adequado trabalhar com Maria das Dores, a empregada da casa. Porém, essa ocupação não lhe agrada e ela termina indo trabalhar no escritório com seu Ribeiro pelas manhãs e, pela tarde, como nos informa Paulo Honório, saía a passear pela fazenda. São passeios nos quais se ressaltam as diferenças de comportamento entre os dois, já que Madalena e sua perspectiva intelectual e humanizadora contrastam com a percepção de mundo capitalista do marido, que nega as relações afetivas e subjetivas das relações sociais. Seu espírito empreendedor descarta as condições humanas das relações de trabalho, e sua mente prática ignora as explicações dos livros: "Eu, nas horas vagas, leio apenas observações de homens práticos. E não dou valor demasiado a elas, confio mais em mim que nos outros. Os meus autores não vieram olhar de perto os homens e as terras de São Bernardo" (idem, p.92). Para ele não basta explicar o mundo, é preciso transformá-lo; assim lhe bastam seus conhecimentos empíricos e sua determinação, baseada na ética de que o importante é o lucro.

As fronteiras intransponíveis que os separam também os condenam, já que não conseguem interagir: "Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível" (idem, p.133). Na narrativa esses contrastes entre a maneira de ser e de se comportar

de um e de outro encontram, no plano espacial, expressões que os representam. Trata-se da relação individualizada que o casal tem com o lugar onde vive, isto é, as condições de vida, suas histórias, as relações afetivas e de identidade com esse lugar. O que leva Madalena a casar-se com Paulo Honório e, consequentemente, viver na fazenda São Bernardo não está explicitado, uma vez que o foco narrativo está na primeira pessoa. Porém, nos diálogos reproduzidos pela personagem narradora-protagonista, percebemos que há certa conveniência por parte de Madalena em aceitar o pedido. Suas origens humildes e algumas privações econômicas não a colocavam em uma situação confortável. A vida na fazenda, no entanto, lhe apresenta as brutalidades de Paulo Honório, o que a distancia e a impede de buscar viver uma vida feliz. Diferentemente de seu marido, sua história de dificuldades não a leva a querer se sobrepor aos demais; pelo contrário, acaba também sendo vítima do forte sentimento de posse de Paulo Honório.

Firme em seus propósitos, ela tenta amenizar as bases do modo de vida que construiu Paulo Honório tentando reparar as más condições de vida dos moradores e trabalhadores da fazenda, proporcionando-lhes partilhar de um espaço mais igualitário. Sua interferência no mundo de seu marido, na paisagem humana construída a partir da derrota do outro, desorienta Paulo Honório e a descrição que antes da chegada de Madalena ele fazia, ou seja, transmitindo-nos uma imagem de mundo ordenado por sua vontade.

Para resolver esse embate de visões, Paulo Honório atua como sempre, isto é, trata de fazer com que a mulher submeta-se a seus domínios. Não conseguindo, ele é pungido pelo ciúme, a manifestação dolorosa de seu amor por Madalena e de sua incapacidade de exprimir outra emoção. Ela não permite ser reduzida em seus instrumentos de ambição e por esse motivo ele vê dia a dia o negócio que representava o casamento desmanchar-se, fugir de seu con-

trole. A transferência que faz Paulo Honório da lógica do mundo do capital para o mundo do sentimento é conflitiva. Sua irrealização o transtorna, pois a fragilidade dos valores que até então cultivava começa a esmorecer:

> Depois recordei o volante e o dínamo.
> – Estúpida!
> Está visto que Madalena não tinha nada com o descaroçador e a serraria, mas naquele momento não refleti nisso; misturei tudo e a minha cólera aumentou. (idem, p.119)

Um dínamo emperrado no plano espacial e os valores contrários perseguidos pela mulher no plano afetivo são vistos justapostos por Paulo Honório. O fato de não entender as ações da mulher a faz alvo de sua intolerância, pois ela acaba tornando visível a fragilidade dos valores e as convicções do marido. A impossibilidade de refletir sobre sua relação conflituosa com Madalena o impede de ver o mundo reduzido instaurado por ele.

O conflito vai se adensando até o momento em que Paulo Honório pensa haver descoberto, enfim, uma prova concreta da infidelidade da mulher ao encontrar a parte de uma carta escrita por ela. Essa passagem narrativa é moldurada pelo eixo espacial alto/baixo que opõe a tomada de segurança e de confiança em si mesmo a partir do exterior. Referimo-nos à oposição entre os valores positivos expressos pelo narrador-protagonista no momento em que visualiza a fazenda da torre da igreja em uma posição espacial que acentua sua visão egocêntrica do mundo, e o renascer da desconfiança no plano baixo quando encontra a carta de Madalena. O homem do alto da torre busca superar e refazer-se daquilo que lhe dava falsamente a sensação de bem-estar, ou seja, a posição de superioridade e poder.

A morte dramática de Madalena permitirá a reflexão de Paulo Honório sobre seu modo de vida, sua alienação,

o que o perturbará ainda mais do que a desconfiança e a intolerância. De vítima, Madalena passa a representar o verdugo que lhe atazana a consciência. A tensão dramática concentrada nos momentos antes da morte da mulher é conseguida, entre outras coisas, pelas coordenadas espaciais e pelos objetos que povoam o espaço da sacristia. Na escuridão da sacristia, Paulo Honório acende uma vela e ali, em meio às figuras impassíveis dos santos e de Madalena, sua aflição agudiza-se:

> E olhava alternadamente Madalena e os santos no oratório. Os santos não sabiam, Madalena não quis responder.
>
> [...]
>
> As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma? (idem, p.159)

Um diálogo elíptico e tenso é mantido pelo casal em conformidade com os elementos que aparecem para complementá-lo: o frio da serra entrando pela janela, a porta batendo e gemendo e as sombras na parede. Madalena percebe seu drama e lhe diz: "é pena que as flores caiam depressa" (idem, p.162). Essa frase não é entendida pelo marido como a certeza de que ela não se submeteria ao que considerava ser injusto e que já decidira suicidar-se. Os elementos descritos, nesse capítulo31, criam um jogo de significados semelhante ao visto em *Pedro Páramo* no momento da morte de Susana, no qual se articulam a noite, a chama da vela ou a luz com a própria dramaticidade da vida.

Em ambos romances as personagens femininas padecem as agressões de um mundo tirânico que pretende reduzi-las a seres sem desejos e vontade própria. Ambas veem no casamento uma possibilidade de sobrevivência física, mas que as perturba espiritualmente antes de matá-las. A morte de Madalena assim como a morte de Susana

San Juan representam a morte simbólica no caso de Paulo Honório, e real, no de Pedro Páramo. Nos dois casos a morte das amadas e, o mais agravante, a impossibilidade de amar e ser amado, de comunhão entre os casais, encerra uma verdade pessimista do amor. O amor de Pedro Páramo por Susana não o impede de cometer crimes e injustiças; no caso de Paulo Honório o amor é sufocado pelo desejo de possuir, de dominação, ao contrário da identificação amorosa. Da mesma forma que podemos estabelecer um paralelo entre o destino desses grandes senhores e os demais seres subordinados a eles e a ligação existente entre as mulheres que desejam dominar e a terra.

Os valores da cultura patriarcal expressos pelos protagonistas dos romances analisados proporcionam uma das principais técnicas usadas na construção de seus respectivos patrimônios, ou seja, o privilégio masculino à terra. No caso de *Pedro Páramo*, apoderar-se da mulher é apoderar-se da terra, já que a herdeira das terras particulares de Enmedio, Dolores Preciado, perde o direito sobre suas terras ao casar-se com Pedro Páramo. As lembranças das terras onde se criou que aquela transmite ao filho estão marcadas por uma relação muito íntima e harmônica que descreve um universo animado e um ambiente pulsante. Os elementos naturais captados pela visão – o verde das alfafas, o movimento das plantações – são fixados na memória pelos sentidos do olfato – o cheiro de mel –, pelo paladar – o sabor do pão e a doçura do mel –, além de ser o lugar dos sonhos e das recordações que não podem ser revividos por Juan Preciado, justamente pela destruição desses valores quando as terras de Comala são dominadas por Pedro Páramo. Ele impõe novos valores a esse mundo que nos transmitia sensações fervilhantes de vivacidade que nos oferecem o simbolismo da terra como leitura da correlação com o feminino.

As terras sob seu domínio, feridas pelo arado para a plantação do milho, darão frutos ácidos, de acordo com a

observação do padre Rentería: "Lá em Comala tentei plantar uvas. Não dão. Por lá só cresce goiaba e laranja; laranjas amargas e goiabas amargas. Eu já me esqueci do sabor das coisas doces" (Rulfo, 2004, p.109). Essa acidez ganha dimensões metafóricas, uma vez que Pedro Páramo é "o rancor em pessoa" e, como pedra, endureceu e tornou acre sua relação com as demais pessoas e destas com a natureza.

Possuir a terra, como correlato de possuir a mulher amada, é uma intenção frustrada tanto em *Pedro Páramo* como em *São Bernardo*. Neste, da mesma maneira que no romance de Rulfo, uma das técnicas utilizadas por Paulo Honório que contribuem para a ampliação de sua propriedade é o assassinato de Mendonça, que tinha como herdeiro unicamente filhas. A relação de desigualdade entre a posse da terra pelo homem e pela mulher garante essa vantagem territorial para São Bernardo. Afinal, as duas filhas solteironas nada poderiam fazer, pois passaram a tomar conta de um negócio no qual as mulheres, por discriminação de gênero, de acordo com a época em questão, eram facilmente enganadas.

Se partirmos da ideia de que o feminino está mais próximo à terra, de que seu vínculo com ela se dá de maneira silenciosa e profunda, estabelecemos correspondências entre a mulher e o ambiente natural. Essas afirmações levam-nos a considerar as palavras de Eidorfe Moreira (1960, p.120) sobre a ligação da mulher com a natureza:

> Mais anímica do que o homem em relação ao que os cerca, ela procura de preferência na paisagem aquilo que tem ligação específica consigo, com a feminilidade portanto, de modo que as suas relações com a Natureza se definem mais num sentido psicológico do que geográfico ou paisagístico.

É, portanto, a paisagem quem lhes permite integrar e identificar-se de acordo com suas sensibilidades e imagi-

nações, o que possibilitará exteriorizarem essa geografia interiorizada, que se diferencia da visão masculina por buscar a estabilidade com o mundo. O refúgio que buscou a mente de Susana San Juan, a loucura, a preserva do mundo exterior e a aparta da vida real. Seu ser se expressa plenamente nos momentos em que a realidade é narrada por ela mesma, por meio de descrições poéticas nas quais é possível perceber a integração anímica entre seu corpo e os elementos naturais, nas imagens de fusão com o mar, e das demais recordações de momentos felizes que preenchem com equilíbrio harmônico o vazio produzido, quer pela dominação que exerceu seu pai sobre ela quer pelo domínio de Pedro Páramo.

As imagens paisagísticas, juntamente com o amor sentido por Florencio, são condições básicas de uma ação espiritualizadora que reorganiza dentro de uma nova lógica o mundo de Susana, no qual o amor e a comunhão com o cosmo são as bases reais de sua afetividade com a vida. Pedro Páramo não consegue entendê-la, pois a lógica de seu mundo é outra e, à medida que seu amor não correspondido cresce, ele vai perdendo o interesse pelo mundo exterior até sua desintegração final.

Essa relação é equivalente em *São Bernardo*, embora aqui o leitor não conheça a densidade psicológica de Madalena, pois é Paulo Honório quem "fala por ela". Contudo, podemos conhecê-la por suas ações humanísticas ao longo da narrativa, que contrastam com as ações do marido. O que ela busca é garantir que o exclusivismo da terra, a necessidade de abrigo e alimentação não sejam impostos de maneira arbitrária. Pode-se inferir que para ela a forma institucional da propriedade não deve excluir diretos básicos na relação de trabalho e vai além ao se situar como fator de equilíbrio entre o poder de Paulo Honório e seus trabalhadores, com um ideal de desfazer os espaços, as fronteiras que posicionam de um lado opressores e de

outro os oprimidos. A revolução de 1930 é a referência histórica que de certa maneira fomenta esse ideal. Ainda que sua própria história e formação tenham papel decisivo em suas concepções e valores, que não se resumem à imagem estereotipada da mulher, ou seja, as generalizações feitas por Paulo Honório sobre as mulheres, ela consegue ser profundamente feminina ao atuar no sentido de tentar estabilizar as diferenças sociais, concedendo com maior facilidade, mostrando-se preocupada com a alteridade, a partir da relação dos homens com o meio natural como necessidade primária de sobrevivência e dignidade.

Após a morte de suas amadas, ambos os protagonistas refletem, cada um a sua maneira, sobre suas próprias existências. E inevitavelmente o mundo ao seu redor é o retrato dos sentimentos internos, pois a natureza é revestida de algo mais que um cenário, isto é, fala da influência indireta da mulher com a geografia, do feminino como força integradora do ritmo da vida e que agora em sua ausência os impede de prosseguir. Em *Pedro Páramo*, o protagonista senta-se diante do caminho ao amanhecer e espera sua morte:

> O sol foi virando-se sobre as coisas e devolveu-lhes sua forma. A terra em ruínas estava na frente dele, vazia. O calor caldeava seu corpo. Seus olhos mal se moviam; saltavam de uma recordação a outra, desfazendo o presente. De repente seu coração se detinha e parecia que também se detivesse o tempo e o ar da vida. (Rulfo, 2004, p.173)

O sentido da vida se perde e a agonia desse momento é identificada nas formas pelas quais o espaço é revestido, isto é, na terra vazia diante de seus olhos, e na imprecisão de sua existência que se detém "como se" também o tempo se detivesse.

A solidão também é o fruto amargo que colhe Paulo Honório, depois de seu rebaixamento social e psicológico:

> Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.
>
> É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.
>
> Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!
>
> Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!
>
> E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (Ramos, 1986, p.188)

No dia seguinte à morte de Madalena, ainda não sabendo que naquela noite ela havia se suicidado, Paulo Honório, que havia dormido na sacristia, desperta dolorido, pois passara uma noite difícil: "Creio que sonhei com rios e atoleiros" (idem, p.163). Essa frase reaparece no capítulo final do romance: "Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem" (idem, p.188). Esse sonho parece ser a síntese de sua completa imobilidade e derrota. Uma imagem terrível de prostração, um homem aniquilado e vigiado por seus remorsos. Paulo Honório é, enfim, como ele próprio se analisa, "um homem arrasado", tornado raso, sendo que sua trajetória de ascensão cai por terra e no plano horizontal não há ascensão possível.

Entre as características que aproximam ambas as obras está a de exibirem em um ambiente rural o vaivém de uma história de miséria humana, na qual, desejosos de uma vida harmônica, se encontram desiludidos, enfatizando a necessidade de luta pela sobrevivência em um sistema que explora e oprime, aniquilando suas origens e suas projeções futuras.

A paisagem humana e geográfica se modifica com essas novas forças. Comala é a terra que se iguala ao inferno, ter-

ras tórridas e rachadas que reduzem os seres ali presentes em sua totalidade. A fazenda São Bernardo, miniatura de uma organização social, econômica e política, impõe duras jornadas de sol a sol a seus trabalhadores, alimentados com mandioca e restos de outros alimentos. Trabalho pesado na pedreira e violência e privações impostas pelo patrão. A devastação maior, no entanto, é sofrida pelo próprio causador das injustiças. Após a derrota emocional de Paulo Honório e sua apatia frente aos negócios, a fazenda é esvaziada; os proprietários das fazendas invadidas querem reaver as fronteiras; desaparecem as atividades rurais; as máquinas ficam abandonadas.

O espaço de existência de Paulo Honório se reduz ao ambiente da casa, ao silêncio, aos passeios mecânicos e inúteis em seu interior. Essa espacialidade forma um mundo cósmico no qual a desolação é o cenário reinante, já que há acomodação no mundo em que se possa viver plenamente: "Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa" (idem, p.181). Seu mundo, agora desfeito, equivale à sua própria desilusão. O presente de decepções e de perda de controle sobre as coisas e os seres é construído de maneira que impõe à narrativa, particularmente nas categorias do tempo e do espaço, uma circularidade que lembra o tempo eterno do tempo mítico, melhor trabalhada no romance de Juan Rulfo. Paulo Honório não consegue mais agir no eixo da verticalidade: "Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me. É o que mais me aflige" (idem, p.184). Nessa passagem é saliente a impossibilidade de Paulo Honório sonhar e construir novos rumos para sua vida. Sua transformação não é possível, o que sugere uma eterna repetição.

Em *Pedro Páramo*, o tempo e o espaço são semelhantes ao tempo mítico, ou seja, se caracterizam pela simultaneidade. Por isso, como apontou Carlos Fuentes (1990, p.169, tradução nossa), o espaço escolhido por Juan Rulfo é o da tumba, também horizontal, onde "o fim absoluto contém em seu braço todas as possibilidades do passado, do presente e do futuro". Assim, vemos os encontros e desencontros das personagens nesse espaço que ignora a linearidade. Um desses desencontros se acha na não correspondência entre o espaço idealizado por Dolores e o espaço percorrido por Juan Preciado, o mundo da loucura metafísica de Susana San Juan e o mundo objetivo de Pedro Páramo, os espaços do pai e do filho ou os diferentes universos existentes entre as próprias personagens. Também com relação às direções do espaço, vertical e horizontal, em *Pedro Páramo*, ao contrário de *São Bernardo*, eles ganham uma conotação mítica.

O local da morte possui uma forte presença na narrativa de Juan Rulfo, uma vez que ela se dá a partir de dois mundos sobrepondo características geográficas e ambientes irreais em uma tentativa de focalizar os dramas humanos em um mundo transcendente. Segundo Evely Vânia Libanori (2005, p.56), a morte nessa obra não é um fim, sendo que este é "imprevisível e impossível de ser captado". As voltas e os começos possibilitados nas revisitações do tempo e do espaço mítico apontam para a agonia do homem diante da impossibilidade de descobrir um centro, um começo e se ver diante de um mundo feito de espelhos que refletem imagens de paisagens, tempos, em um movimento em direção ao infinito.

Superficialmente, Comala tem uma semelhança com o interior nordestino. Se na primeira há um povoado que padece sobre as brasas do inferno, onde os pobres são explorados pelo terratenente Pedro Páramo, na fazenda São Bernardo os viventes se movem em uma terra ocupada por

homens aleijões, além de também serem sufocados pelas forças que representam o poder.

Além disso, notamos que nas duas obras o espaço ganha conotações político-sociais que apontam para as injustiças e a degradação do homem em uma paisagem alheia que limita suas existências e gera os sentimentos de impotência e desigualdade diante de um mundo demarcado pela posse da terra por uma única instância de poder.

Palavras finais

O mexicano Juan Rulfo (1918-1986) e o brasileiro Graciliano Ramos (1892-1953) são representantes de uma escrita que não toma a paisagem como um elemento estático e neutro. Ao contrário, a geografia física se constitui como espaços que refletem e determinam os conflitos da existência humana, uma vez que são interiorizados e se relacionam de maneira dinâmica com a subjetividade das personagens.

Um olhar para a geografia imaginada e ficcionalizada nas obras *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, nos faz desvendar, à primeira vista, construções espaciais que apontam para a ideia de espaços que tentam obstaculizar o trânsito das personagens. Sob o domínio desses grandes proprietários rurais, Pedro Páramo e Paulo Honório, os limites, "as cercas", procuram cercear a liberdade. Ambos buscam vigiar seus territórios, seus domínios, como se neles não houvesse uma vida autônoma. Realmente, a noção de propriedade em ambos os romances está atrelada à de territorialização do outro. Consequentemente, a existência humana aparece diretamente afetada por essa força rude e rancorosa que

é a energia propulsora das ações destrutivas das relações humanas tratadas no enredo narrativo.

A relação indivíduo-espaço se processa por meio de uma dialética, na qual o homem é moldado pelo espaço e este se transforma a partir das diferentes visões e gestos daquele. Esse processo abriga horizontes metafóricos que absorvem o mundo narrativo por meio da compreensão de espaços que denotam: a luta do homem pela sobrevivência, a busca pelo paraíso terrenal, a impossibilidade de ocupar certos espaços, a busca por um centro, um começo etc.

Dos cenários, das naturezas, dos ambientes e das paisagens se depreendem várias leituras que invocam múltiplas imagens. O estado de espírito das personagens em contato com esses espaços, assim como o silêncio, os ruídos, as cores e a temperatura, são detalhes que enriquecem a experiência do mundo construído por tais recursos expressivos. A leitura de um ambiente perderia sentido se não distinguíssemos elementos como a intensidade da chuva e do vento, o grito de algum animal, o odor etc. Esses elementos que tecem o espaço têm um lugar importante nas obras dos escritores focalizados, dada a sua eficácia no nível da micro e da macroestrutura narrativa. Todo um mundo interior vai sendo tecido pela simbologia dos objetos que compõem o espaço. As paredes comunicam o eco, o vazio existencial; o vento espalha a esterilidade e a incomunicação; uma porta fechada traduz um limite intransponível; caminhos que levam os humanos a nenhuma parte.

A fantasmagórica Comala e o sertão alagoano onde se localizam as terras de São Bernardo são espaços dominantes das ações. Espaços habitáveis cuja transformação humana aliada a um clima político e econômico impreciso os torna labirintos que refletem e determinam os conflitos da existência humana. De forma poética, o espaço real denotado é convertido em condição de inferno, miséria e desolação. Esse é o processo que enfatiza Marina Gálvez (1987, p.72) ao

observar a passagem que o conflito indivíduo-espaço (seja social, histórico, psicológico, existencial etc.) faz ao interior do ser, universalizando-o. As imagens do espaço do conflito narrado atuam funcionalmente sobre as personagens.

Assim, os conflitos pela busca das origens e da restauração de um mundo que desamparou seus homens são visíveis em *Pedro Páramo* e *São Bernardo*. No primeiro, especialmente na trajetória de Juan Preciado que, retornando para resgatar suas origens, vê-se diante de uma natureza incompatível com a implantação de um mundo antes possível nesse espaço. Agora predomina uma atmosfera impregnada de irreal, que é o ambiente de Comala. Contudo, é a criação de um tempo e de um espaço míticos, ou seja, que anulam a linearidade, que permite a revisitação e a atualização destes em um movimento circular e contíguo captado, entre outros procedimentos, pela estrutura fragmentada, que explicita a impossibilidade dos indivíduos de descobrirem um centro, um começo ou um recomeço.

Em *São Bernardo*, a memória por meio da escrita que tenta recriar o mundo avassalador do fazendeiro Paulo Honório para cessar o tormento interior também se depara com a incapacidade de voltar atrás. Perdido em meio às lembranças, Paulo Honório é a angústia e a solidão que buscam o equilíbrio de uma realidade que lhe escapa. Os espaços e os diversos tempos de ambas as narrativas estão borrados e apenas promovem o surgimento de desejos conflituosos, até mesmo excludentes entre si. Dessa maneira, fica estabelecida uma ligação entre a identidade do ser, a natureza e as sociedades, nas quais as obras estão inseridas. Os valores, ressaltados nessa ligação, adquirem perspectiva universal porque são criados por uma consciência estética literária aguda aliada ao crítico olhar social, histórico e humano de seus autores.

O desejo pela busca de um espaço de plena existência está presente em ambas as narrativas. Em *Pedro Páramo*,

as barreiras que impedem o devir das personagens surgem essencialmente do sentimento de culpa que destrói as esperanças. Uma vez mortas, as personagens voltam a habitar os mesmos espaços devastados, confirmando a impossibilidade de se escapar desse universo abrasivo. Os caminhos percorridos por Juan Preciado vão revelando esse movimento de desgraças. Revivem toda a história que culminou em sua existência e ida a Comala dentro de um processo de escrita em que as palavras adquirem o poder mágico de recriar tempos contíguos, realidades subjetivas que se entrecruzam. Vozes ocas que são instaladas em um ambiente formado por cenários e naturezas igualmente ocos e estéreis, que contam sobre o mundo inconsciente dos desejos humanos. Para isso, o espaço ora é determinado ora se indetermina, já que algumas vezes as personagens vivem e o mundo vive, outras vezes apenas se movem e o mundo está confuso e em ruínas, e outras, sem o peso do estar vivo, padecem as penas da alma. Todas essas experiências mudam a percepção e o tratamento dado ao espaço na narrativa.

Também em *São Bernardo*, dados os desdobramentos da personagem central, isto é, entre a experiência de fazendeiro e sujeito da ação com a do escritor que reavalia os acontecimentos passados, articulam-se superposições de imagens e vivências que encontram nos objetos espaciais uma relação que vai além de meramente estruturar e localizar as ações da personagem. O pio da coruja, as cercas de arame farpado, as construções da fazenda, são convertidos em anúncios funestos, fronteiras que denotam a maneira de ver e estar no mundo de Paulo Honório. Simetricamente às dificuldades de ser e estar na narrativa das demais personagens.

Os elementos naturais têm um papel importante, como vimos, em ambas as narrativas, pois as questões sugeridas pela água, pela terra, pelo ar e pelo fogo mostram a proximidade do homem com seu ambiente natural. A problemática

surge da impossibilidade de comunhão com uma terra que é o prolongamento das personagens, pois passa a atuar contra estas na medida de suas ações. O deslocamento e a inquietação das personagens pelo espaço estão, então, condicionadas pela degradação e pela injustiça social, frutos do desamor e da incomunicação. Desumanizados por suas atitudes, rompem-se as possibilidades de viver em um mundo de plenitude. Se por dentro o vazio e a culpa se eternizam, o tempo-espaço assumirá as mesmas feições, ou seja, se tornará refratário e especular.

É, pois, mediante uma geografia da existência, apreendida em seus contrastes, que Juan Rulfo e Graciliano Ramos conseguem, com plenitude literária, uma funcionalidade excepcional que expande os significados concretos do espaço em seus romances. Assim, é possível afirmar que, por meio da ressignificação do espaço, no caso a geografia latino-americana, eles refletem sobre circunstâncias vitais da América Latina, entre elas o conflito universal do homem com o espaço.

Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, B. O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório. In: *Personae*: grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001. p.163-94.

ADORNO, T. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

______. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

______. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989b.

______. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética* – a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BASTOS, H. *História literária entre acumulação e resíduo*: o eixo Graciliano-Rulfo. Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/xi.html>. Acesso em: 12 jan. 2009

______. *Um antagonismo fecundo: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos*. Disponível em < http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/45/41>. Acesso em: 20 mar. 2009.

BENEDETTI, M. Temas y problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (Coord.). *América Latina en su literatura*.17. ed. México: Siglo Veintiuno, 2000. p.369-81.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura*: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, A. *Tese e antítese:* ensaios. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

______. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: 34.ed., 1992.

______. Literatura y subdesarrollo. In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (Coord.). *América Latina en su literatura.* 17.ed. México: Siglo Veintiuno, 2000, p.335-53.

CANTÚ, R. De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, nos. 421-3, jul./set. 1985. p.305-54.

COUTINHO, C. N. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CRISTOVÃO, F. A. *Graciliano Ramos*: Estrutura e valores de um modo de narrar. 2.ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, nos. 421-3, jul./set. 1985. p.515.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

FUENTES, C. *Valiente mundo nuevo*: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: FCE, 1990.

GÁLVEZ ACERO, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HARSS, L. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

JOZEF, B. *O espaço reconquistado*: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 46.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

LIBANORI, E. V. Os espaços sagrados em *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo. In: MENA LÓPEZ, S; ALCARAZ C., R. (Orgs.). *Fragmentos*: revista de língua e literatura estrangeiras, Florianópolis, no.27, 2005.

______. A construção do espaço em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista – Unesp, Assis, 2006 (tese de doutorado).

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MOREIRA, E. *Ideias para uma concepção geográfica da vida*. Belém: s.n., 1960.

MUÑOZ, M. Dualidad y desencuentro en Pedro Páramo. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, nos. 421-3, jul./set. 1985. p.385-98.

RAMOS, G. *São Bernardo*. 46.ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

RAVETTI, G. Notações espaciais como formas de inteligibilidade cultural, Graciliano Ramos, José María Arguedas, Juan José Saer. *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.10, p.183-207, 2005.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RULFO, J. *Pedro Páramo*. 14.ed. México: FCE, 1977.

______. *Pedro Páramo* e *Chão em chamas.* Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SOBRE O LIVRO

Formato: 12 x 21 cm
Mancha: 20,4 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m^2 (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m^2 (capa)
1ª edição: 2010

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi